

چان پول سارتر

ما الأدب؟



ترجمة وتقديم وتعليق
الكتور محمد غنيمي هلال

- ما الكتابة؟
- لماذا نكتب؟
- لمن نكتب؟
- موقف الكاتب
- في العصر الحديث



إهداء 2005

الكاتب الإعلامي / فاروق خورشيد
القاهرة

ما الأدب؟

ترجمة وتقديم وتعليق

الدكتور محمد غنيمي هلال

ليسانس ودكتوراه الدولة في الأدب للقارن من السوربون
أستاذ مساعد بجامعة القاهرة

مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد حسين بالقاهرة

١٩٦١

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة المترجم

كانت ترجمة هذا الكتاب أول ترجمة قمت بها عقب عودتي من بعثتي الدراسية بفرنسا عام ١٩٥٢ ، وقد قصدت بهذه الترجمة أن أسد قعصاً في مجال النقد الأدبي ، وأن أقدم لقراء العربية أهم نص في أدب الالتزام أو أدب المواقف ، وهو الذي يكثر التجنى عليه والخلط في فهمه حتى بين جمهور المتخصصين في النقد الأدبي . وأدب الالتزام ، على نحو ما يشرحه المؤلف في هذا الكتاب ، يمثل — في أسسه العامة — الاتجاه الغالب على النقد العالمي في العالم الغربي ، حتى عند غير الوجوديين ، كما يتضح من استشهاد المؤلف بأدب كبار الكتاب المعاصرين في أوروبا وأمريكا ، وإن يكن المؤلف قد افرد بتوضيح فلسفة الالتزام وجلاء معالمها الفنية وحدودها الاجتماعية ، على نحو لم يجاراه فيه أحد ممن أقرأوا مسئولية الناشر وحررته معاً ، وهما ركنا الالتزام الأساسيان .

وكانت ترجعتي لهذا الكتاب جزءاً من مشروع كبير أردت القيام به ، وهو ترجمة النصوص الخاصة باتجاهات النقد العالمية ، والمذاهب الأدبية .

وحين فرغت من ترجمة هذا الكتاب ، تبين لي أن من الضروري أن أعلق عليه بشروح كانت تتطلب مني وقتاً لم تنح لي أعمال كثيرة ، فأجلت نشره حتى استطعت أن أتم هذه الشروح في فترات متباعدة على حسب ما تيسر لي ..

ويتضح مما ذكرت أني لا ألتزم بمذهب أدبي أو فلسفي ، وجودي أو غير وجودي . أو كما جدد دارس في الوقوف على حقائق الأمور والكشف عن مختلف التيارات الفكرية ، كان لابد أن ينشئ إلى الاتجاهات التي يحلوها

والمذاهب التي يدرسها والحقائق التي يحرم على تعرفها؟ أو يتحتم على من يحرم على معرفة مذهب أو جلاله للناس أن ينحصر في نطاقه، كي ينظر إليه من داخله، ويصدر عليه أحكاماً ذاتية؟ ولو كان الأمر كذلك لاستهدف هذا النوع من الدراسة لخطر التشيع والتعصب. وإذن، يستقيم معنى المذاهب كلها، لأن كلاً منها سيظل حائراً بين معسكرين من الدارسين الذاتيين: مؤيدين أو معارضين. وهذا مزعم واضح البطلان، ما كان لنا أن ننبه عليه، ولولا أنه يتردد على ألسنة الدخلاء على الثقافة، وعلى النقد الأدبي، ممن هم في واقع الأمر آفة الدراسة الجادة. ولكنه مزعم له خطورته البالغة التي لا يعلمها إلا الانتقاص من دراسة المذاهب الأدبية جميعاً بتملات وأهية مختلفة لا تصدر إلا عن قسيتين: المتوائمين المتخلفين الذين يهونون من قيمة كل ما لا يعرفون، ثم سيئو النية من المعوقين.

وتؤمن بأننا إذا أردنا أن نوثق الصلة بين أدبنا القومي وواقع حياتنا الفكرية والاجتماعية، وأن نقوم أدبنا الحديث برسالة إنسانية محددة بمطالبنا الوطنية والقومية، وأن تهتم دراساتنا في الأدب والنقد، لتساير — بتد طول تخلف — نظيرتها في الآداب العالمية، إذا أردنا تحقيق ذلك كله وما يتصل به من مقاصد الدراسات الجادة، فلا بد من دعم وعينا الأدبي بدراسة المذاهب الأدبية في أدبنا وصيرورتها، ولعل يتيسر لنا في وقت قريب أن نخلق في أدبنا وتقدنا اتجاهات عامة عالمياً وفلسفياً به تربط وعينا الإنساني والقومي بوعينا الأدبي الناضج المكتمل، وهذا هو ما نقصده بالمذهب، في معناه الصحيح الثمر.

والكتاب الذي تقدم ترجمته للقراء اليوم من أهم النصوص التي تساعد على تحقيق هذه الغايات.

وليس هنا مجال التحدث عن الفلسفة الوجودية^(١) ، لأن الكتاب الذى نحن بسبيل تقديمه للقراء ليس موضوعه الفلسفة الوجودية ، بل النقد الأدبى ، من وجهة نظر تمثل ، فى مبادئها ونتائجها — كما سبق أن قلنا — الاتجاه الغالب على النقد العلمى فى العالم الغربى ؛ على أننا ننبهنا — فى تعليقاتنا — على ما يتصل من هذه المبادئ النقدية بمبادئ الوجوديين الفلسفية العامة . والكتاب — قبل كل شيء — يكشف عن أصالة مؤلفه وسعة اطلاعه ، وعمق نظرته ، وقوته الجدلية — بوصفه كاتباً ناقداً — أكثر مما يدل على نزعة سارتر الفلسفية الوجودية ، كما قالت ذلك ، أو قريباً منه ، صحيفة « التيمس » ، فى تعليقها على الترجمة الإنجليزية للكتاب .

والكتاب الذى تقدمه للقراء هو ما كتبه المؤلف بعنوان : « ما الأدب ؟ » ويشمل الجزء الأكبر من المجلد الثانى من كتاب سارتر الذى عنوانه : « مواقف » والذى ظهر فى مجلدات ثلاثة . وهذا الجزء الذى ترجمناه أربعة فصول ومقدمة قصيرة ، على نحو ما عرضنا فى الترجمة . وهو مسبوق — فى المجلد الثانى من الكتاب المشار إليه — بمقالين ، أولهما تقديم المؤلف للمجلة « المصور الحديثة » ؛ والثانية عنوانها « تأميم الأدب » . ولم نترجم هنا للمقالة الأولى ولا الثانية لأنهما لا يدخلان فيما وضع له المؤلف عنوان : « ما الأدب ؟ » ؛ وهو الجزء الذى اقتصرنا على ترجمته ؛ ثم لأن المقالة الثانية ترجمت ، من قبل ، إلى اللغة العربية ؛ على أننا ذكرنا منها فى تعليقاتنا ما يتصل بدراسة المؤلف فى تعريفه لمعنى الكتابة ، وهو موضوع الفصل الأول من هذه الدراسة .

(١) نمد تحدثنا عن فلسفة الوجودية وسنسلها بالأدب ، وأحاطنا بها بحلها التاريخى من فلسفات للذهاب الأدبية فى بناكتها : الأدب الفارن ، العلية الثانية ، الفصل السادس من الباب الثانى .

وقد رأينا أن تقدم لكل فصل يذكر نقاطه العامة ، لتعين القارئ على تتبع أفكار المؤلف في مجلتها ، ووضعنا هذه النقاط في صدر كل فصل بحروف تخالف حروف ترجمة النص .

وخبرنا على أن نشرح ، في إيماز ، أفكار المؤلف الفلسفية والأدبية ، وإشاراته التاريخية ، ونعلق على ما ذكره من القصص أو الكتب والمؤلفين والشخصيات الأدبية ، بما يساعد القارئ على فهم ما يريد المؤلف منها .

وقد ذكرنا شروحنا في هوامش الصفحات ، بأرقام موضوعة بين أقواس دائرية ؛ في حين أشرنا إلى شروح المؤلف بأرقام بين علامات مستطيلة ، وذكرناها في آخر الفصول كما هي في الأصل ، وعلقنا كذلك على هذه الشروح بما ييسر فهمها .

وأشكر للأستاذ الدكتور عبد الرحمن بدوي ما أمدني به من عون فيما سألته عنه من تعبيرات ومصطلحات فلسفية ، كما أشكر له أنه استحسن كثيراً على ترجمة الكتاب ، وعلى التعجيل بنشره .

فإلى من لا يزالون يتعثرون في قيود النقد الجزئي للكلمات والمعارات ، عليهم يجدون من رحابة آفاق النقد في هذا الكتاب ما يخلصهم من قيودهم .

وإلى الشباب الطموح الذى نقصد عليه الأمل في النهضة الحديثة الأدبية والقومية ، عليهم يجدون بعض ما ينشدون من منهج وطريقة في النقد ، ثم من آراء وأفكار .

وإلى النقاد ، وإلى من يتصدون للنقد ، ليرى أن تدعيم رأى ، أو دعوة ، يستلزم اطلاعاً واسعاً على مختلف المذاهب ، وقدراً تحليلياً لها ، وتبحراً في فلسفتها ، قبل التفكير في المناادة بالدعوة الجديدة ، وهذا هو الجانب النظرى الفلسفى الذى

(هـ)

يموز نقدنا الحديث ؛ لعل في هذا الكتاب ما يساعد على تنبيه النقاد إلى ضرورته ،
والعمل على تلافى النقص فيه .

وأخيراً إلى طلاب الحقيقة ، ليعرفوا مذهباً أدبياً حديثاً في مصدره ،
ليحكم عليه من يحكم عن يئنه ، رفضاً أو قبولاً ، فيأخذ منه ما يشاء أو يدع .
والخير أردنا ، للنقد وطلابه ، وللعلم وأهله ، وفي سبيله بذلنا ما بذلنا من
جهد ، وعلى الله قصد السبيل ؟

محمد غنيمي هادي

الروضة في ٩ من يونيو ١٩٦١

مقدمة المؤلف

كتب شاب أحق يقول عني : « إذا كنت تريد أن تلزم ، فإذا تنتظر
 كي تنضم إلى الحزب الشيوعي ؟ » . ويقول كاتب كبير النزم في أدبه أحياناً
 كثيرة ، ولم يلزم كذلك في أكثر الأحيان ، ولكنه نسي طابع إنتاجه :
 « شر الفنانين أكثرهم التزاماً » ، انظر مثلاً الرسامين السوفيتيين . ويشكو
 مني ناقد شيخ ؛ هاساً : « إنما تريد اغتيال الأدب ؛ ففي مجلتكم^(١) يتبدى ، في
 وقاحة ، احتقار فنون القول والكتابة » . ومن ذوى المقول الدنيا من سماني :
 الرأس العنيد ، وواضح أن هذه أقذع شتيمة لديه ؛ ويلومني أنني لا أهتم بالخلود^(٢)
 في الأدب مؤلف نال منه الجهد في النحوض بأدبه من حرب لحرب ، ويشير اسمه
 أحياناً بين الشيوخ ذكريات رخوة ؛ وهو يعرف ، والحمد لله ، عدداً من الفضلاء
 أملمهم الأكبر هو الخلود . وخطئي في نظر صحفي أمريكي مفسور هو أنني لم أقرأ
 قط « برجسون »^(٣) ولا « فرويد »^(٤) . أما « فلوير » الذي لم يلزم في أدبه ،

(١) هي مجلة المصور الحديثة Les Temps Modernes ، وقد قلصها سارتر لقراء
 مجال لهره بعد ذلك في أول الجزء الثاني من كتابه : « مواقف » . وهذا المقال ليس جزءاً
 من موضوع « ما الأدب ؟ » كما أشرنا إلى ذلك في مقمنا .

(٢) سيوضح للقارئ أن أدب الالتزام لا يريد من الكتاب أن يقتلوا من التبعة في
 مواجهة مسائل عصرهم بالحديث في مبادئ عامة لا ترتبط بوعي العصر ومعضلاته الحديثة كل
 التعديد ، تطل بأنهم ينفذون الخلود لأديهم ، وظناً منهم أن التمسق في وعي العصر الذي
 يعيشون فيه يجعل أديهم موقوفاً ، يموت بانتهاء المسائل للوقوتة المعاصرة التي اتخذها أديهم موضوعاً
 له . وسيبحث المؤلف هذه الحجج في مواضع كثيرة من الكتاب ، وبخاصة في الفصل الثالث .

(٣) Henri Louis Bergson (١٨٥٩ — ١٩٤١) فيلسوف فرنسي يمتد في فلسفته
 على الحسنى المبني على معطيات الشعور ، واستغلال عن فكرتي الزمان والمكان . ومن أهم كتبه
 في ذلك : « رسالة في المعطيات للبشارة للشعور » ، و « التطور الخلقى » ؛ وهو في نفس
 الوقت لا يحجر شأن التفكير ؛ وقد انتهى أخيراً إلى الاعتراف بإقتضات والقوى الروحية
 وأثرها في الجميع . ومن كتبه في ذلك : « مصدر الخلق والجهنم » .

(٤) سيجموند فرويد ، عالم النفس (١٨٥٦ — ١٩٣٩) ، أول من تحدث علنياً =

فيبدو لهذا الصحنى أنه يتسلط على "تسلط تأنيب الضمير . ويتنازع بعض الخلقاء قائلين : « وما تقول في الشعر ؟ والرسم ؟ والموسيقا ؟ أريد أن تجعلها كذلك ملتزمة ؟ ويتساءل بعض قوى العقول الجدة : « إلام هذه الدعوة ؟ إلى الأدب للترزم ؟ إذن هذه هي الواقعية الاشتراكية القديمة ، إن لم تكن مجدداً في النزعة الشمسية^(١) ، على نحو أعنف .

كم من حقايات ! ذلك أنهم يقرعون مسرعين دون أن يتدبروا ، ويحكمون قبل أن يشعروا . وإذن ، لنبدأ من جديد . وليس في الأمر مسالة ، لاني ولكم ؛ ولكن علينا أن نُسبِر غور المسألة . وما دام النقاد يدينوني باسم الأدب ، دون أن يقولوا أبداً ما يفهمونه من مدلوله ، نغير ما نجيبهم به أن نبحث فن الكتابة بدون مزاعم ، متسائلين : ما الكتابة ؟ لماذا نكتب ؟ ولن ؟ وحقا يبدو أن هذا هو الما يسأل قطا لإنسان نفسه عنه .

== وتعبيراً عن عالم اللاشعور ، وأثر يحوته في النقد الأدبي الحديث ، ولنا للذهب السجوال التي سنناقشها للزائف بخاسة في الفصل الأخير من هذا الكتاب ، كما كان لاكتشافه أثر في فلسفة الإيماء عند المتأخرين من الرمزيين .

(١) Le populisme أو النزعة الشعبية ، مذهب أدبي صغير ، ظهر في فرنسا حوالي عام ١٩٢٩ ، كان رد فعل ضد أدب الأسلوبين الخلس ، وشبه أدب القلق السابق . وقد رأى أصحاب هذه النزعة أن ينوا في أدبهم — وبخاصة في قصصهم — يوسف صناع الناس ، في شئون حياتهم اليومية ، ويختارون شخصياتهم الأدبية من القرويين وسكان الأقاليم يمارسون بذلك غيرهم من ماسرهم القيين كانوا يفضلون تصوير الشخصيات الباريسية في أدبهم . ويطلب على قصصهم طابع المزن ، وشخصيات هذه القصص سلبية ، تعرض لنظير لا مستطير الخلس . ولهذا الطابع المزين لم تلق قصصهم رواجا لدى سواد الشعب الذي أرادوا أن يتوجهوا إليه . ومن أشهر كتابهم « ليون ليونيه » و « أوجين دابى » ومن أشهر شعرائهم « لا برا هيرى » . وليست النزعة الشعبية جديدة إلا من حيث اتخاذا مبادى ومذهباً لدى هؤلاء الكتاب والفراء على نحو ما أشرنا .

الفصل الأول

ما معنى الكتابة ؟

نقاط الفصل الأول

[الرسم والنحت والموسيقى لا يمكن أن تكون ملتزمة كالأدب ، إذ لا يحال برسومها وأشكالها وأصنافها على مدلول آخر كما هي حال الأدب - الماني لا يرسم ولا توضع له ألحان ، على حين يقتصر جهد الكاتب في الإعراب عن الماني - ميدان الماني هو النثر ، فالقصر كالرسم والنحت والموسيقى لا يحيل الالتزام - البحث عن الحقيقة لا يتم إلا باستعمال اللغة أداة ، وليس هذا شأن الشاعر ، إذ الكلمات فيه عوالم صغيرة يفسرها بدل أن يستعملها - النثر طريقة من طرائق التفكير ، ولحظة من لحظات العمل ، وهو العمل عن طريق كشف اللوق حالاً لتجاوزها مستقبلاً - رسالة الكاتب هي الكشف عن المواقف بحيث لا يستطيع الإنسان « بعد ذلك أن يزعم لنفسه عجزاً من النتيجة » - ولا يقلل هذا الكشف من قيمة الطريقة الفنية للكتابة بل أن يكون الأسلوب الفني غير ملحوظ ، فالجمال فيه قوة حقة تعمل عملها عن طريق الإيهام - بطلان نظرية الفن للفن وتنازل أصحابها مع أنفسهم - حلة « سارتر » على النقاد الذين يختصرون على التحليل النفسي للكاتب للكشف عن اللاشعور في أدبه ، أو عن الفكرة العامة غير المرتبطة بموقف خلقي - مضربة « سارتر » من هؤلاء النقاد لحصرهم قيمة الأدب في تواجيه الفنية لقائها ، ويقيم أن يكون للأدب تأثير أو هدف - الوجهة العامة للوجوديين في تقديم] .

كلاً ؛ لا يزيد للرسم ولا للنحت والموسيقى أن تكون ملتزمة ، أو بالأحرى

لا تفرض على هذه الفنون أن تكون على قدم المساواة مع الأدب في الالتزام .

ولم نرمز إلى ذلك ؟ أو حينما كان يذل كاتب في سابق المصور بفكرة في مهنته كانوا يطالبونه بتطبيقها على الفنون الأخرى ؟ . ولكن عادة التكلم عن الرسم استهوت عوام الموسيقيين والأدباء ، كما استهوت عادة التكلم عن الأدب عوام الرسامين ، كأن ليس في الواقع إلا فن واحد لا فرق في التعبير عنه بلغة أو بأخرى من لغات الفن ؛ كاتبيين كل صفة من صفات الجوهر ^(١) — في رأى سينوزا — عن الجوهر نفسه على سواء . حقا قد ترجع المواهب الفنية كلها إلى نوع من الاستعداد لا يختلف في أصله ، وإنما تحدده — فيما بعد — أحوال المرء وتربيته وصلته بعلمه . ولا شك كذلك في أن الفنون في عصر واحد قد تقابل فيها بينها التأثير ، وقد تؤثر فيها نفس العوامل الاجتماعية . ولكن على من يريدون أن يشهروا بنظرية أدبية : بحجة أنها لا تنطبق على الموسيقى ، أن يبرهنوا — أولا — على أن الفنون متناظرة فيما بينها . ومثل هذا التناظر لا وجود له . وليست التفرقة بين الأدب والموسيقى أو بين الأدب والرسم تفرقة في الشكل فحسب ، بل في المادة أيضا ؛ فمثل أساسه الألوان أو الأصوات غير عمل آخر مادته الكلمات . فليست الأنغام والألوان والأشكال بعلامات ذات مدلول ، إذ لا يحال بها على شيء آخر خارج عنها . من السليم به طبعاً أنه يستحيل أن نحصرها في دائرتها . فمثلا فكرة الصوت خالصاً تجريد محض . وقد أوضح « مزلو بونتي » ^(٢) M. Ponti — في دراسته لظواهر الإدراك Phénoménologie de la Perception — ألا وجود لمصفة أو إحساس مجردين مجردين بغير مادي يخلط بهما من أى معنى . ولكن ما يفهم منهما من معنى ضئيل غامض — كطرب خفيف أو حزن غير عميق — يظل يلزمهما ويحوم حولهما

(١) Substance : هو واجب الوجود قائم ، الذى يقوم بنفسه ، ولا حاجة له في وجوده إلى ما سواه ، وبعبارة أخرى هو أفع . وهو الذى المراد هنا .

(٢) فيلسوف وجوزى فرنسى معاصر ، أستاذ بالسنويون .

كثيف الغطاء، وهذا المعنى الضئيل هو اللون أو الصوت. من ذا الذى يستطيع أن يفكر تلامذ تمييز التفاح الأخضر ومذاقه المز؟ ألا يدخل فى باب الإطناب تعبيرنا: «المذاق المز فى التفاح الأخضر»؟ إذ كل ما هنا لك أحر أو أخضر وكفى. وهذه أشياء توجد بنفسها^(١). نعم قد استطاع - اصطلاحاً - هذه الأشياء رموزاً لمان أخرى. وبهذا الاعتبار يُسحَدَّث عن لغة الأزهار؛ ولكن إذا فهمتُ، عرفاً، من الورد الأبيض أنها رمز «الوفاء»، فذلك لأنى لم أعد أحسبها وروداً، بل يترقها نظرى راميًا من ورائها إلى ذلك المعنى التجريدى. إنى أنساها ولا أحفل بزارتها التوثيق كالأزهار ولا بسرّها المستور؛ إنى لم أعرها اقتباساً. ومعنى هذا أنى لم أسلك حيلها مسلك فنان: ذلك أن الفنان يد اللون وطاقة الزهر وورنين الملمعة فى الصحنون أشياء فى ذاتها وفى أعلى درجات وجودها. ويتأمل فى صفات اللون أو الشكل، ويطيل فيها التأمل مبهوراً بميلها، وينقل على لوحه ذلك اللون الموضوعى نفسه؛ وكل ما يعتريه من تغير هو أنه جعل منه موضوعاً خيالياً. فالفنان، إذن، أبعد ما يكون عن عد الألوان والأصوات لغة من اللغات [١].

وما يقال عن عناصر الخلق [٢] القفى يقال كذلك عن مزجها بعضها مع بعض. فلا يقصد الرسام إلى وضع علامات على لوحته، بل يقصد إلى خلق شيء من الأشياء. فإذا مزج الأحمر والأصفر والأخضر فليس هنالك من سبب لشيء يكون لمجموع هذه الألوان معنى محدد، أى أن يحال بها اصطلاحاً على موضوع آخر؛ ولا شك فى أن هذا المزيج تفسره روح هو الآخر؛ وما دامت هناك دواعى،

(١) يقصد إلى أن كلمة: «تفاح أخضر» كافية للدلالة على تفاح مز أى حلو حش، كما أن: «تفاح أحر» دال على تفاح حلو. فهنا اللون له معنى آخر، ولكنه معنى ضئيل ملازم للون يفهم من مجرد ذكره.

ولوخفية ، بها يفضل الرسام اللون الأصفر على البنفسجى ، أسكن أن يقال إن هذه الموضوعات التى ابتدعها على هذا النحو تمكس ميوله الخفية ؛ ولكنها لا تدبر عن غضبه أو ضيق صدره أو عن سروره كما تدبر الكلمات أو ملامح الوجه ، على الرغم من أنها مضمورة بتلك المشاعر . وتختلط على الأفهام مشاعر الفنان وينمض معناها حين تصب فى قوالب من الأصباغ التى كان لها من قبل ما يشبه المنى ، فلا يستطيع إنسان أن يصرفها حق التعرف . فى لوحة « الجلجلة »^(١) ترك الفنان الإيطالى « تينتور تو »^(٢) مِرَّةً صفراء فى السماء فوق الجبل ، ولم يختار هذه المِرَّةَ لكى يدل بها على ضيق النفس ، ولا ليشير بها هذا الشعور ؛ فالمِرَّةُ نفسها ضيقٌ وساء صفراء فى وقت معاً . إنها ليست سماء الضيق ، ولا سماء ضائقة ، ولكنها ضيق مجسم فى شيء ، ويمثل فى مِرَّةٍ صفراء من السماء التى طفت عليها الصفات الخاصة بالأشياء ، واصطبغت بها ، فصار لها من الكثافة والامتداد ، ومن الثبوت الذى لا وى له ، ومن الكيان المستقل ، ومن العلاقات الأخرى التى لا حصر لها ، ما به تشارك الأشياء الأخرى ؛ أى لم يعد هناك من سبيل إلى قراءة المنى الذى أراد الفنان منها . فإشبهها بمجهود كبير ضخم مجز عن بلوغ مداه ، ففصل بين السماء والأرض ، إذ كانت غايته استيعاد السماء والأرض من أسرار تمنهما طبيعتهما من الإعراب عنها .

وكذلك دلالة الألحان — إذا جاز لنا أن نسميها دلالة — ليست شيئاً خارجاً عن الألحان نفسها ، فهى فى هذا متايرةٌ للأفكار التى يستطيع الإعراب عنها بطرق كثيرة على سواء . سم هذه الألحان — إذا شئت — مِرَّةً أو حزمة ،

(١) الجبل الذى صلب عليه المسيح .

(٢) Tintoretto رسام إيطالى (١٥١٨ — ١٥٩٤) له لوحات كثيرة دينية وتاريخية تمتاز بألوانها الجنية وحياتها النبيلة .

ولكنها سفيق فوق أو دون كل ما نستطيع أن نقوله عنها . وليس ذلك لأن
هواطف الفنان أغنى وأخصب من الألحان ، بل لأن تلك المواطف ، التي ربما
كانت أصلاً لما اخترع من موضوع ، حين ظهرت في صورة الحان ، اعترها
تغير في جوهرها وتبدل في قيمها . فصيحة الألم تدل على الألم الذي أثارها ،
ولكن لحن الألم هو الألم نفسه وشيء آخر غير الألم . فلم تمد الألحان رمزاً يحال
بها على الألم ، ولكنها صارت شيئاً من الأشياء . فإذا قلت : وما تقول في الرسام
إذا صنع منزلاً ؟ أجبت : هذا حق ، إنه في الواقع يقوم بعمل منزل ، أى يخلق
في لوحه منزلاً خيالياً لا علامة تدل على منزل . وبذا ينظر في المنزل الذى يخلقه
الإبهام كله بالإضافة إلى للنازل الحقيقية . يستطيع الكاتب أن يقولك إلى
ما يريد ، وإذا وصف لك كوخاً أمكنه أن يطلعك منه على رمز للظلم الاجتماعي ،
وأن يشير بذلك سميتك ؛ أما الرسام فأبكم ، فهو يقدم لك كوخاً نجس ؛ ولك
حرية تأويله بما تشاء . ولن يكون هذا الكوخ رمزاً للبؤس ، لأنه — لكي يكون
رمزاً — يجب أن يكون علامة لها مدلولها ، في حين هو في الواقع شيء من الأشياء .
والنسر من الرسامين هو الذى يُقدم ما يمثل النموذج الإنسانية ، فيرسم نموذج
العربي والطفل والمرأة ؛ لكن الرسام للماهر يعلم أن النموذج الذى يقدمه للعرب
أو للعامل لا وجود له ، لا في الحقيقة ولا في لوحه ، فهو لذلك يقدم أحد العمال ،
أى غلاماً خاصاً معيناً . وماذا ترى في العامل ؟ ما لا حصر له من أشياء متناقضة ،
فلى لوحه اختلطت عن العامل كل الأفكار وكل المواطف ، وذاب بعضها
في بعض ذوباً حقيقاً لا تفرقة فيه ؛ ولك أن تختار منها بعد ذلك ما تشاء .
وقد قصد أحياناً بعض الخبيرين من الرسامين إلى إثارة شعورنا ، فرسموا صقوراً
من العمال يتقاضون أجورهم فوق الثلج ، أو أبرزوا الوجوه المزيلة للصقاليين ،
أو صوروا مبادئ الحروب . ولن يتجاوز أحدهم في التأثير ما وصل إليه الفنان

جورج^(١) في لوحته : « الولد الضياع » *Le fils prodigue* . وهل يمتد أحداً أن لوحة : « ملحمة جريكا » قد اجتذبت قلباً واحداً في العناية لتفضية أسبانيا ؟ والغم من هذا ففي كل هذا الإنتاج الفني شيء لا يمكن فهمه كل الفهم ، ولا بد من كلمات لا حصر لها للدلالة عليه . وليكاسو^(٢) لوحة خالدة لمزيجين طوال القائمة يتجلى فيهم إيهام وغوض ، فهم يشفون عن معنى لا يكاد يبين من وراء هزالم وتقوسهم وملابسهم ذات الرسوم الهندسية على شكل معينات شاحبة الألوان ، فهم شعور محمد تشر^(٣) بفسه مناظرهم كما تتشرب النشافة للبداد ، فهو شعور يعيا به التحديد ، ضال^(٤) للعالم ، غريب عن نفسه ، موزع في نواحي اللوحة ؛ وهو — مع ذلك كله — مائل في الصورة . ولا أشك في أن عاطفة الإحسان وشعور الغضب قد يتجليان في موضوعات فنية أخرى ، ولكنهما يفوصان كذلك فيها ، ويفقدان اسمهما ، فلا يعدوان أن يكونا من الأشياء الجليلة بروح الغموض . فالمعاني لا ترمم ولا توضع في الحان . فن ذا الذي يمرؤ — والحالة هذه — أن يتطلب من الرسم والموسيقى أن يكونا التزميين ؟

وعلى التقيض من ذلك الكاتب . فعمله إنما هو في الإعراب عن المعاني . وطبعاً أن نسجل هنا تفرقة أخرى : هي أن ميدان المعاني إنما هو النثر ؛ والشعر يعد من باب الرسم والنحت والموسيقى . وقد لامى قوم زاعمين أنى أبغض الشعر محجيين ، زعمهم ، بأن مجلة المصور الحديثة^(٥) *Les Temps Modernes* قلباً تنشر شعراً . ولكن في هذا الدليل على أننا نحبه ، على خلاف ما يزعمون .

(١) Jean-Baptiste Greuze رسام فرنسى (١٧٢٥ — ١٨٠٥) والو الضياع عضوية مثل من أبلغ أمثال الانجيل (انظر انجيل لوقا ، ١٥) .

(٢) Pablo Ruiz Picasso رسام أسبانى ، ولد في مالاجا Malaga عام ١٨٨١ ، وقد تطور في فنه حتى أصبح الآن سريالياً .

(٣) انظر هاشم ص ١ .

وحسبنا في إقناعهم أن يلقوا نظرة على الإحتاج الأدبي للعاصر ليروافيه ضالة البشر . ويقول هؤلاء الناقدون في زهو للتصمر : « لن تستطيع بحال أن تحم بحمل الشعر «التراميا» ؛ وهذا حق . ولم أرى إلى هذا ؟ ألا أنه يستخدم الكلمات كالنثر ؟ ولكنه لا يستخدمها بنفس الطريقة ؛ بل لنا أن نقول إنه لا يستخدم الكلمات بحال ، ولكنه يستخدمها . فالشعراء قوم يترفون بالغة عن أن تكون فقيمة . وحيث إن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بوساطة اللغة واستخدامها أداة ، فليس لنا ، إذن ، أن نتصور أن هدف الشعراء هو في استطلاع الحقائق أو عرضها . وهم لا يفكرون كذلك في الدلالة على العالم وما فيه ، وبالتالي لا يرمون إلى تسمية المعاني بالألفاظ ، لأن التسمية تتطلب توضيح تامة بالاسم في سبيل المسنى ؛ وعلى حد تمبير «هيجل» Hegel : يبدو الاسم غير جوهرى بالقياس إلى مدلوله الذى هو جوهرى . فليس الشعراء بمتكلمين ولا بصامتين ، بل لم شأن آخر . وقد قيل عنهم لائمهم يريدون القضاء على سلامة القول بمزاوجات^(١) وحشية بين الألفاظ ، وهذا خطأ . لأنه يلزم لذلك أن يزجوا بأنفسهم في ميدان الأغراض التفعيلية للغة ، ليمشوا فيها عن كلمات توضع في تراكيب غريبة ، وذلك — مثلا — كلمة «حصان» وكلمة «زبد» ليقال : « حصان زبد » [٣] ؛ وعلى أن مثل هذا العمل

(١) يقصد المؤلف بذلك جماعة السرياليين ، وهم الذين يريدون إثارة الأضداد بالمزاوجات للقضاء على مادية الأشياء المتعارفة بين الناس ، ولحفاظ اللاوعى فيها يخصها ، فعدا إلى الوصول إلى نقطة من فوق ما اصطلاح الناس عليه من حقائق ، ومذهبهم السريالية معناه : ما فوق الحقيقة ، يريدون بذلك إقامة مفهومات جديدة عالمية لإصلاح النظم . وعلى ما في مذهبهم من شطط ، كانوا أول من استخدم اللغة الشعرية لنائية قسبة أو اجتماعية . ومثال هذه المزاوجات أن يقوموا في تجاربهم بتقديم قطع في شكل السكر ولكن من الرخام . أو أن يصوروا في أديمهم مسافرين يجوبون بلاداً مختلفة العادات والتقاليد ، ليقضوا في ذهن القارئ . على قيمة العادات والتقاليد جملة ، من وراء حور المسافر في كل بلد يجوبه بما يشاد عبوره في البلاد الأخرى ، بحيث ينتهى من سفره ولم تبق فيه قيمة لأية عادة . ويمكننا بالإشارة إلى ذلك هنا ، لأن المؤلفين سيدين خطر هذا اللغز ، ويرد عليه رداً طويلاً ، في الفصل الرابع من هذا الكتاب .

يجتلب وتقالا حذله ، لا يتصور التوفيق بينه وبين الناية النغمية للغة ، فمستبعد
الكلمات آلات تستخدم ، وفي الوقت نفسه يمتد في انتزاع هذه الدلالة منها .
وفي الحق إن الشاعر أبعد ما يكون من استخدام اللغة أداة . وقد اختار
طريقه اختياراً لا رجعة فيه . وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشعري في اعتبار
الكلمات أشياء في ذاتها وليست بعلاماتٍ لِمَعْنَى . لأن غموض العلامة يتضمن
إمكان النفاذ منها لتستشف من خلالها ، متى شئنا ، — كما تستشف من خلال
الزجاج — المعنى المدلول عليه ، فتتوجه بأنظارنا إلى حقيقة ذلك المعنى ونعمده
غرضاً لنا . فالتأثر دائماً وراء كلماته متجاوزٌ لها ليقرب دائماً من غايته في حديثه .
ولكن الشاعر دون هذه الكلمات لأنها غايته . والكلمات للتحدث خادمة
طبيعية ، وللشاعر عصية أية الراس لم تستأنس بعد ، فهي على حالتها الوحشية .
والكلمات للتحدث اصطلاحات ذات جدوى ، وأدوات تبلى قليلاً قليلاً
باستخدامها ؛ ويُطرح بها حين لا تمود صالحة للاستعمال ؛ وهي للشاعر أشياء
طبيعية ، تنمو طبيعية في مهدها كالشعب والأشجار .

ولكنه إذا استوقفته الكلمات — كالرسم بالقياس إلى الألوان وكالموسيقى
حيال الألحان — فليس ذلك لأن الكلمات فقدت لديه كل معنى . فالمعنى في
الواقع هو الذي يربط وحده بين الكلمات ، ويحمل منها وحدة في تركيب
المبارات ، وينير تصبغ الكلمات مجرد أصوات أو خطوط حبر على ورق ؛
ولكن هذا المعنى يصبح في عينيه طبيعياً هو أيضاً ، فليس هو بناية تتطلع إليها
للتألية الإنسانية ولا تصل إليها ، ولكنه خاصة لكل كلمة ، نظيره في ذلك
دلالة الوجه وما توحى لنا به الألحان والألوان من معنى الحزن أو اللرح . وقد
يُصب في المعنى في كلمة ويحتويه جرسها أو مظهرها على الورق ، فيهبط من عالم

التجريد إلى عالم التجسيد ، ويصير التعبير بذلك شيئاً من الأشياء له صفة الكينونة أو الدوام .

واللغة للشاعر مخلوق له كيانه المستقل . ولكنها المتكلم مجال نشاطه حين يستعين بالكلمات التي تمثل وحدة اللغات . فالكلمات امتداد لإحساساته ولأدواته من منظار أو ملقط أو عصا ، يستخلصها في دخيلة نفسه ، ويحسها كجسمه . فهو محوطة بمادة اللغة التي لا يكاد يبي سلطانها عليه ، وهي بعد ذلك ذات أثر بالغ في عالمه . والشاعر خارج عن نطاق اللغة ، يرى الكلمات من جانبها للكوس ، كأنه من غير عالم الناس . وكأنما — وقد حل بما لهم — قد وجد الكلام حاجزاً بينه وبين هذا العالم . فيبدو كأنه لم يعرف الأشياء أولاً بأسمائها ، بل تعرفها تعرفاً صامتاً ، ثم توجه نحو النوع الآخر من الأشياء في نظره : ألا وهي الكلمات ، فأوسعها لمساً وجسماً واختياراً وبحثاً ، فاكشف أن لها نوعاً من الإشعاع الخاص بها ، وأنها ذات صلات معينة بالأرض والسماء ولواء وما سوى ذلك من المخلوقات . وحين أعوزته معرفة استخدام الكلمات علاماتٍ للدلالة على مظاهر العالم ، رأى فيها صوراً لهذه المظاهر . فإذا اختار تعبيراً يمت بصلة إلى شجر المنصف أو الفردار ، فليس بضروري أن يختار نفس الكلمات التي نستخدمها للدلالة على مثل هذه الأشياء . وبما أنه يضع نفسه خارج نطاق اللغة ، فإن الكلمات التي تبدو لتثيره دوافع تنوده إلى معرفة ما حوله وترج به وسط الأشياء ، تظهر في عينيه هونغاً لاصطيد حقيقة أبيه المراس . وموجز القول أن اللغة له هي (مرآة) العالم . — وبهذا يجري لديه — في ذات الكلمة وفي استعمالها — تغيرات على نحو جديد . فخرس الكلمة وطولها وما تختتم به من علامات تذكر أو تأنيث ومظهرها في نظر العين ، كل هذا يجعلها ذات كيان حي به تمثل للنبي أكثر مما تدل عليه . وحين تتحقق الدلالة يتعكس فيها للنظر المادى للكلمة . وتبدو

تلك الدلالة بدورها صورة لا ينطق به من ألفاظ . وتصير الدلالة كذلك علامة على اللفظ، لأنها قدت كل فضل لها عليه . وحيث إن الكلمات في نفسها ذات كيان مستقل كالأشياء ، فإن الشاعر لا يفصل فيما إذا كانت الكلمات قد خلقت لأجل دلالتها أو الدلالات لأجل الكلمات . وبهذا تنشأ بين اللفظ والمعنى علاقة مزدوجة من تشابه سمعى ومن دلالة متبادلة . وبما أن الشاعر (لا يستخدم) الكلمات أدوات ، فليس له الاختيار بين المعاني المختلفة ، بل كل لفظ من هذه الألفاظ لديه مظهر مادي مختلط بالمعاني الأخرى ، بدلا من أن يبدو مستقلا لأداء وظيفة مستقلة . وبهذا المسلك السمعى حيال الكلمات تتحقق في كل كلمة أنواع الجاز التي حلم بها بيكاسو Picasso حين تمنى عمل لعبة كبريت تكون كلها على شكل خفاش على أن تظل في الوقت نفسه لعبة كبريت^(١) . مدينة « فلورنسا » Florence مدينة أزهار ونساء ، فهي مدينة — أزهار ؛ ومدينة — نساء ؛ وأزهار — نساء ، في وقت مما . وتبدو المدينة هكذا شيئا عجيبا إذ يكون لها خاصة النهر في السيولة ، ووداعة الذهب في لونه الأحمر ، وتمنع الاحتشام ، ثم تنتهي بتقطعها الأخير الذي تستديم فيه — إلى ما لا نهاية — معنى الازدهار^(٢) والتفتح . هذا إلى الجهد المتبادع للذكريات التي عاشها من يكتب عن المدينة .

(١) في ازدواج الأشياء على هذا النحو غرض السيراليين في فلسفتهم أشرنا إليه في هامش ص ٩ من هذا الكتاب .

(٢) لا يمكن أن يفهم شرح المؤلف إلا إذا لحظنا مقام كلمة « فلورنسا » ومعانيها في الفرنسية . فالمؤلف هنا يقرن بين هذا اللفظ وما يثير مجموع اللفظ الصوتية المركب منها على سبيل تدل على المعاني التي لهذه المقاطع في الفرنسية : فالمصطلح مكونة من المقاطع : Fl-or-ence وللصلم الأول Flo يوحى في صوته بمعنى fleurs أى النهر ، والثاني : or مناه القمح ، والثالث ence يوحى بمعنى كلمة : deance ومعناها الاحتشام ، ثم إن آخر المقاطع الأخير : ce بمثابة إشارة تنتهي بحرف « الصامت » وكأن ما قبله كلمة fleurs ومعناها : الزهور ؛ وهذا كله من طريق تدل على المعاني بواسطة أصوات الكلمة .

ففلورنسا كذلك عندى بعض نساء أو ممثلة أمريكية كانت تقوم بأدوارها فى الأفلام الصامتة فى عهد طفولتى ، وقد نسيت عنها كل شيء ، سوى أنها كانت طويلة كقفاز الرقص ، وعلى سيماها آثار جهد ، وأنها عفيفة دائماً ، متزوجة غامضة دائماً ، وقد كنت أحبها ، وكان اسمها : «فلورنس» . وذلك لأن اللفظة التى تنتزع النائر من نفسه وتزج به فى عالم الناس ، تمكس هى نفسها للشاعر صورة نفسه كأنها مرآة . وهذا مايبر مشروع ليريس^(١) المزدوج حين حاول فى قائمته أفاضله أن يحدد بعض الكلمات تحديداً شريفاً ، أى تحديداً هو فى نفسه شرح تجميعى لكل أنواع التلازم المتبادلة فى مادة الكلمة بين جرمها وروحها اللغوية . وقد حاول فى الوقت نفسه ، فى كتاب لم يطبع بعد ، أن ينطلق باحثاً عن الزمن المفقود من حياته متخذاً سبيله إلى ذلك بضع كلمات جداً مشحونة لديه بعمان ذاتية . فالكلمة الشعرية عالمٌ صغير .

وما أزمة اللغة التى حدثت فى هذا القرن إلا أزمة شعرية . فهما يكن لها من عوامل اجتماعية وتاريخية فقد تهددت فى الدعوة إلى تجريد الكاتب من نفسه حيال الكلمات ؛ وكانت قد أعيته الحياة فى استخدامها ، أو على حد التمييز للشهور ليرجسون : كانت معرفته لما نصف معرفة ؛ وقد كان يحاكيها مع شعوره بأنه غريب عنها ، وكان لهذا الشعور نتائج كثيرة . فلم تكن الكلمات بملك له ، ولم تكنه هو كذلك ؛ ولكن كانت تنمكس - أمامه فى هذه المرايا العجيبة من الكلمات - السماء والأرض وحياته هو الخاصة ؛ وفى النهاية صارت الكلمات فى نظره هى الأشياء نفسها ، أو بالأحرى : مركز الأشياء . ويجمع الشاعر كثيراً من هذه

(١) Michel Letria شاعر فرنسى ماصر ولد فى باريس ١٩٠١ ، وعندئذ الشعر بيد عن الحياة السلبية كل البعد ، إذ منطلقة الأحلام ، وخاصة دلالة الشاعر على ذات نفسه . وهذا الشاعر مثل السويالين جيداً يفيد من الصور والألفاظ التى تشير إلى الناطق النفسية الخفية فى اللاشعور . ومن خواصه العامة : القبح ، وليل بلا ليل ، وخمر الإنسان .

العالم الصغيرة التي هي الكلمات ، شأنه في ذلك شأن الرسامين الذين يجمعون في لوحاتهم الألوان ؛ قد يُظنُّ أنه يؤلف بذلك جملاً ، ولكن هذا ظاهر عمله ؛ إنه في الحقيقة يخلق شيئاً . فالكلمات — بوصفها أشياء — تنقسم لديه إلى مجموعات لِتُنشَأَ كها السحري انسجاماً أو عدم انسجام ، شأنها في ذلك شأن الألوان والأصوات ، فهي تتجاذب وتتدافع وتتفانى وتشارك في صفات تكون وحشتها الشعرية التي تجعل منها جملة هي في الوقت نفسه شيء من الأشياء . وفي الأمم الأغلب نسبى إلى ذهن الشاعر هيئة الجملة ثم تتبعها الكلمات . ولكن هذه الهيئة لا تشارك في شيء مع ما يطلقون عليه عادةً : شكل الجملة النحوى ؛ إذ أن هذا الشكل لا سلطان له على تكوين المعنى ؛ بل إن تلك الهيئة قريبة الشبه من مشروع يتنبأ به الفنان لخلق ما يريد ، كذلك الذى يتصور به « بيكاسو » في خياله شيئاً قبل أن يمس ريشته ، وقد يصير هذا الشيء بهلواناً أو عملاً هزلياً .

سأجوب بنفسى إلى حيث أصبى لشدو الطيور مُسبِضُ السلافا

ولكن - ألقى - استمع للفنا . من القلق سحراً إليك توافى (١)

و « لكن » هذه تقف حداً على حافة الجملة ، دون أن تربط البيت الثانى بالبيت الأول ، بل تسبق على البيت لونا ذا معنى استثنائى خاص ، معنى نفسى ، فيه من تداعى المانى ما يضر جوانبه جميعاً . كما تبدى كذلك بعض قطع من الشعر بالواو كحرف العطف ، على أن هذا الحرف لم يعد لدى الشاعر علامة لعملية عقلية يراد القيام بها ، بل يبسط سلطانه على المقطوعة كلها ليضفى عليها طابع التبعية المطلقة . فالجملة للشاعر ذات لحن وذوق ؛ فهو يتذوق من خلالها مختلف

(١) ترجمة ليجين فرلين للشاعر الرمزي ملارميه هذا نصها :

Fuir, là-bas fuir, je sens que les oiseaux sont ivres
Mais, ô mon coeur, entends le chant des matelots.

الأذواق قوية محتمة بما تحتوى عليه من نقي واستثناء وفصل . وهو يجرى من هذه العلاقات معاني مطلقة ، فيجبل منها خصائص حقيقية للجملة . فخصبر الجملة ، مثلاً ، ذات صبغة اعتراضية دون نظر إلى تحديد الشيء المعترض عليه . وبذا نلاحظ هذه العلاقات المتبادلة — كما شرحنا — بين الكلمة الشعرية ومعناها . فجميع الكلمات المختارة يؤدي وتليفته في إبراز صورة الاستفهام أو الاستثناء . والعكس كذلك صحيح في أن صيغة الاستفهام صورة للتعبير الذي يتحدد بها . كما في مثل هذا الشعر الجميل :

يا للفصول ! ويا لشمس قصور ! من لى بنفس غير ذات قصور ؟ ^(١)
فليس هناك مستول يتوجه إليه الاستفهام ولا سائل : إذ الشاعر غائب وراء تعبيره . ولا يسمح الاستفهام هنا بجواب ؛ أو بالأحرى : في الاستفهام نفسه الإجابة . أو هل هو استفهام تقريرى ؟ لكن من الحق الاعتقاد بأن « رامبو » Rimbaud أراد أن يقول : إن كل الناس ذوو نقائص . أو على حد تعبير « بريوتون » ^(٢) في شأن « سان بول رو » ^(٣) : « لو كان قد أراد أن يقول ذلك لقاله » . وفي الوقت نفسه لم يقصد إلى بيان معنى آخر سوى هذا . فلم يفعل غير أن صاغ استفهاماً مطلقاً ، ومنح تعبيراً جميلاً مطلقاً من روحه وجوداً استفهامياً . وبذا صار الاستفهام شيئاً ، كما تمثل ضيق النفس عند الفنان الإيطالي « تانتوريو » Tintoretto في سماء صفراء . وليس هذا بدلالة ، بل هو جوهر ذو وجود خارجي . ويدهشنا « رامبو » أن نرى معه هذا الجوهر من

(١) ترجمة ليجن الشاعر الفرنسي « رامبو » وهذا نصها :

O saisons! O châteaux!
Quelle âme est sans défauts?

وآخرنا ترجمتهما شعراً ليضع تطبيق المثال ، على أن الترجمة تكاد تكون حرفية .

(٢) معلوم أن ألبيريه بريوتون André Breton الكاتب الفرنسي للمعاصر أمم مؤسس

للمدرسة السيمائية ، ولد عام ١٨٩٦ ، وسجنت عنه المؤلف كثيراً .

(٣) Saint-Pol-Roux شاعر من شعراء الرمزية الفرنسيين (١٨٦١ — ١٩٤٠) .

تخرج نطاقه كذلك . ووجه الغربة في هذا هو أننا - لكي نرى هذا الجوهر -
يجب أن نعتبره من الناحية الأخرى المقابلة للوضع الإنساني : ألا وهي ناحية
الخالق .

ونستطيع ، إذن ، أن ندرك في سر مدى حق من يتطلب من الشعر أن يكون
« التزامياً » . نعم قد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها ؛
ولم لا يكون مبعثها كذلك الغضب والحق الاجتماعي والحفيظة السياسية ؟ ولكن
كل هذه النواحي لا تتضح دلالتها في الشعر كما تتضح في رسالة هجاء أو رسالة
اعتراف . فالنثر يحلو عواطفه حين يعرضها ؛ أما الشاعر فإنه - بعد أن يصب عواطفه
في شعره - ينقطع عهده بمقرتها : إذ تكون الكلمات قد سيطرت عليها وفقدت
خلالها وألبستها أثواباً مجازية ، فلم تعد الكلمات تدل عليها حتى في نظر الشاعر
نفسه . فقد أصبح الانفعال شيئاً له كثافة الأشياء ، وبدت عليه مسحة النعوض ،
إذا اكتسب الخصائص الغامضة للألفاظ التي صار حييها . وفوق هذا يوجد
دائماً - في كل جملة وكل بيت من الشعر - ما هو أكثر بكثير من مجرد إحساس ،
كما يوجد في مرقة السماء الصفراء فوق جبل « الجلجلة »^(١) ما يتجاوز مجرد كربة
حييسة أو ضيق نفس . فحين أصبحت الألفاظ والجملة بمثابة شيء من الأشياء ،
تعددت دلالتها إلى ما لا نهاية كالأشياء ، فطفت بذلك من كل جهة على العاطفة
التي أثارها . وكيف يرجى إلهجة الغضب أو إثارة الحماسة عند القارئ في حين
يراد منه أن ينسلخ من حالته الإنسانية ، إذ يدعى لينظر إلى اللغة بنظرة الخالق
لها ، لكي يراها على وجه مقلوب^(٢) ؟ وقد يقول معترضون : « لقد نسيت شعراء

(١) انظر ص ٦ .

(٢) لأن لغة الشاعر لم تعد وسيلة بل غاية ، ولم تعد الكلمات مجرد دالة على مدلول
معين ، بل صارت الكلمات ذات كيان خاص لخلق ما يتجاوز المدلول اللغوي ، كما سبق
شرح ذلك .

للقاومة الوطنية ، وقد نسيته « بطرس عانويل »^(١) ؛ ولكن كلا ، لم تذكروا
منى ناسياً ؛ بل كنت على وشك ذكرهم لكم برهاناً على ما أقول .
ولكن إذا حُرِّمَ الشاعر « الالتزام » في شعره ، أفيكون ذلك سبباً في
إعفاء النثر من تلك الغاية ؟ وفيم يتشابهان فيما بينهما ؟ حقاً إن النثر يكتب ،
وكذلك الشاعر . ولكن لانتسابه في عليهما في الكتابة إلا في حركة اليد ورسم
الحروف . وعالمنا بما بعد ذلك منفصلان لا صلة بينهما ، وما يحدُّ به أحدهما قد
لا يحدُّ به الآخر . فالنثر في جوهره نقي ؛ وإني لأميل إلى تعريف النثر بأنه
الذي (يستعمل) الكلمات . فقد كان السيد « جوردين »^(٢) ناثراً حين طلب
حذاه ، وكذا « هتلر » حين أعلن الحرب على بولونيا . فالكاتب متكلم :
إنه يمدد ويبرهن ويأسر ويرفض ويستجوب ويرجو ويسب ويوم ويوحى .
فإذا فعل ذلك ، دون غاية ، فلن يصير به شاعراً ، بل ناثراً يتكلم في غير مائل .
وحسبنا ما سبق أن رأينا فيه اللفة على وجهها القلوب ، وأن لنا أن ننظر إليها الآن
على وجهها الصحيح .

يمارس فن النثر في الكلام ، فادته بطبيعتها ذات دلالة : أي أن الكلمات
قبل كل شيء ليست بأشياء ، بل هي ذات دلالة على الأشياء ، فليست للسألة
الأولى في الاعتبار معرفة ما إذا كانت تروق أو لا تروق في ذاتها ، ولكن

(١) شاعر فرنسي معاصر أخرج كثيراً من شعره فيما بين الحربين العالميتين وفي أثناء الحرب
العالمية الثانية . وانحماضاته تتردد بين الثورة والمحافظة الدينية ، وله طابع رمزي ثم طابع ديني متأثر
بترعة بول كلودل للمسيحية .

(٢) M. Jourdain : شخصية أدبية خلقها مولير (١٦٧٢ - ١٦٧٣) في ماهاته
له مثلث لأول مرة عام ١٧٦٠ وعنوان هذه اللهاة : « البرجوازي النبيل » Le Bourgeois
Gentilhomme . وقد أصبح جوردين مثال عدت النخبة الوصول التي يتنكر لما فيه
فيكون مثار سخرية الجميع .

معرفة ما إذا كانت تدل دلالة صحيحة أو واضحة على بعض الأشياء أو على بعض المبادئ . ولذا كثيراً ما يحدث أن نكون على ذكر من فكرة من الأفكار التي علمنا إياها بعض الناس عن طريق الكلمات ، دون أن نستطيع تذكر كلمة واحدة من الكلمات التي تعلمناها بها . فالنثر أولاً طريقة من طرائق الفكر ، أو على حد تعبير «فاليري» : يوجد النثر كلما مرت الكلمات في خلال نظرانا كما تمر الكائنات خلال أشعة الشمس . إذا واجه المرء خطراً أو عتبة استمان بأي من الآلات يتاح له . فإذا ما انجذب عنه الخطر لم يتذكر ما إذا كانت تلك الآلة مطرقة أو عصاة . على أن إدراكه لم يتعلق بحال تلك الآلة . وكل ما كان يلزمه ، على وجه التحديد ، هو امتداد جسمه أو الابتعانة بوسيلة تطول بها يده حتى أعلى النصف . فلم تكن تلك الأداة له غير إصبع سادسة أو ساق ثالثة ، أو بالاختصار مجرد وظيفة يقوم المرء بتمثيلها . وكذلك الشأن في اللغة ، فهي بمثابة عصي أو بمثابة سرايل وقاء ، نحصى بها من الآخرين ونستخير بها عنهم ، فهي امتداد لحواسنا .

ومنزلتنا من اللغة كنزلتنا من جسدنا : نشعر بها ذاتاً على حين تتجاوزها إلى ما وراءها من غايات أخرى ، على نحو ما نشعر بأيدينا وأقدامنا . ونذكر اللغة حين يستخدما متكلم آخر على نحو ما نذكر أعضاء إنسان آخر . هناك كلمة يحياها المرء وكلمة أخرى يصادفها . ولكن كلا الحالين رهنٌ بمشروع أقوم به قولاً ، بنية التأثير في الآخرين ، أو يقوم به الآخرون بنية التأثير في . فالكلام لحظة خاصة من لحظات العمل ، ولا معنى له في خارج ذلك النطاق . في بعض حالات الخرس يفقد المصاب قدرته على العمل وعلى فهم طبائع الأشياء وعلى القيام بعلاقات طبيعية مع النساء . ويبدو فقد النطق ، من بين هذه القوى المتعطلة ، كأنه قد أُخذ أحد المقومات الشخصية وكفى ، ولكنه في الواقع أقومها وأظهرها . وإذا لم يكن النثر في كل أحواله غير أداة فعالة للقيام بمشروع ما ، وإذا كان

التأمل في الكلمات في ذاته من عمل الشاعر وحده ، فمن حقنا إذن أن نطلب ، أولاً ، من الناثر : ما غايتك من الكتابة ؟ وفي أى مشروع تريد أن تطلق لنفسك العنوان في القول ؟ ولم يضطررك ذلك المشروع للجوء إلى الكتابة ؟ ومهما يكن من شيء فلن تكون غاية ذلك المشروع هي التأمل البحت ، إذ التأمل والنظر العقلي ميدانهما الصمت ، على حين غاية اللغة الاتصال بالآخرين والإفضاء . حقاً قد يقصد إنسان ما إلى تسجيل نتائج تأملاته لنفسه ، ولكن حسب - والحالة هذه - بضع كلمات يرمى بها على الصفحة في غير أناة ، وستكفيه هذه الكلمات ليتعرف بها مامر في خاطره . إذا انتظمت الكلمات في جمل بقصد الإيضاح ، فمعنى هذا أن قصداً آخر غريباً عن مجرد النظر العقلي ، بل وعن اللغة نفسها ، قد تدخل في الأمر : ألا وهو الإفضاء إلى الآخرين بما تُوصِّلُ إليه من نتائج . ومهما يكن من شيء فعلينا أن نتساءل عن سبب هذا القصد . ولا تفتأ النظرة السليمة تؤمن بضرورة هذا التساؤل ولو تناساه المفسهون من بيننا طواعية واختياراً . ألم تبحر المادة بوضع هذا السؤال الجوهري لمن يتتوون الكتابة من الشبان . « أليس شيء تقول ؟ » أى شيء يساوى ما يبدل من جهد في الإفضاء به . ولكن ماذا نعني بكلمة « يساوى الجهد » إذا لم نرجع في ذلك إلى نظام القيم المتماثلة ؟

على أننا إذا لم نأخذ في حسابنا إلا هذه البنية الثانوية لقصد للتكلم وهي « قوة التعبير » ، وجدنا خطأ جسيماً للأسلوبيين الخجاس : هو اعتقادهم أن الكلام نسيم يجري لطيفاً على سطح الأشياء ، ويمسها مساً خفيفاً دون أن يثاقلها بفتير ؛ ثم اعتقادهم أن التكلم لا يمدو مجرد مشاهد للأشياء يختصر في كلمة تأملاته غير ذات مثال . إنما الكلام عملٌ : كلُّ شيء سميت لم يمد ، بعد ، على وجه اللغة هو هو ؛ بل إنه قد بهذه التسمية فطرته التي كان عليها . إذا سميت سلوك إنسان فقد أوجيت به

إليه ، فجاءته يرى نفسه . وبما أنك حدثت هذا السلوك للآخرين فى نفس الوقت ، فإن ذلك الشخص يدرك أنه مرّى في اللحظة التى يرى فيها نفسه ؛ فما كان ينحدر إلى عالم النسيان من حركات خفية اكتسبت الآن وجوداً فسيحاً لا حدود له ، وجوداً يملأ الجميع ، فوجدت سبيلها إلى الموضوعية لدى العقول ، وزاد بذلك سلطان امتدادها ، واكتملت لها حياة جديدة . فكيف تريد بعد ذلك أن يبقى لصاحبها نفس سلوكه من قبل ؟ فيما أن يواظب على ما كان عليه من سلوك عن عناد وكامل وعى ، وإما أن يرتد عنه . وهكذا ، بمشروعى الأدبى ، أكشف عن الموقف قاصداً كلّ القصد إلى تنفيره ؛ وأصيب جوهر الموقف ، وأخذ إلى كل جوانبه ، وأجلوه أمام العيون ؛ وحينذاك أكون صاحب التصرف فيه . وفى كل كلمة أرسلها أغوص قليلاً قليلاً فى هذا العالم ، وفى نفس الوقت أطفو فيه قليلاً قليلاً لأنى أجتازوه إلى المستقبل .

فالتأثر ، إذن ، هو الذى سلك للعمل طريقاً من الطرق غير المباشرة ، يصح أن نسميه العمل عن طريق الكشف . وإذن فلنا أن نسأله ثانياً هذا السؤال : « أى مظهر من مظاهر العالم تريد أن تكشف عنه ؟ وأى تنفير تريد تحقيقه عن طريق هذا الكشف ؟ » . ويدرك الكاتب « الالتزام » أن الكلام عمل ، ويعلم أن الكشف نوع من التنفير ، وأنه لا يستطيع الكشف عن شيء إلا حين يقصد إلى تنفيره . وقد تخلى عن ذلك الحلم المتعذر التحقيق من رسم صورة للجمع أو للحالة الإنسانية دون تمييز فيها . فالإنسان هو المخلوق الذى لا يحتفظ بوجود ما يحياه بالحيدة ، حتى الله . لأن الله ، كما رآه بعض الصوفية ، ذو وضع خاص فى علاقته بالإنسان . والإنسان كذلك هو المخلوق الذى لا يمكن أن يرى حالة دون أن يغيرها . لأن نظرته تسجل أو تهدم أو تصور أو تفعل فعل الأبدية فى تمثيل الأشياء إلى حالتها هى . وإنما بالحلب والبغض والغضب

والخوف والسرور والحق والإعجاب والأمل واليأس يتكشف الإنسان والعالم عن حقيقتيهما . حقاً قد يكون الكاتب « الاتزامي » خاملاً ، بل قد يكونه عن وعى ؛ وبما أنه لا يستطيع امرؤ أن يكتب دون تطلع إلى كامل النجاج ، فلا ينبغي أن يصرفه الخمول عن أن يقوم بعمله في توجيه إنتاجه كما لو كان مقدراً له أن يلقي أعظم ما يتصور من الشهرة . فلا يصح أن يفكر في نفسه قائلاً : « آه ما أسعدنى لو وجدت ثلاثة آلاف قارئ ! » ، بل يجب عليه أن يقول : « ماذا يحدث لو قرأ كل العالم ما أكتب ؟ » . وليكن على ذكر من الكلمة التي قالها موسكا أمام العربة التي كانت تحمل فابريس وسانسقرينا^(١) : « إذا توله ينهما الحب فقد حق على الضياع » . وهو يعرف أنه هو الذي يسئ ما لم يسم بعد ، أو ما لا يتجرأ على التصريح باسمه . وهو يعرف أنه يعمل كلتي الحب والبغض ينبجسان - ومعهما عاطفتا الحب والبغض - في قلوب أناس لم يجزموا بعد أمرهم في شأن مواطنهم . إنه يعرف أن الكلمات - على حد تعبير مريس بارين^(٢) Brice Parain - « مسدسات عائرة بقذائفها » . فإذا تكلم الكاتب فإنما يصوب قذائفه . في مكنته الصمت ، ولكنه إذا اختار أن يصوب فيجب أن يكون له تصويب رجل يرى إلى أهداف ، لا تصويب طفل على سبيل الصدفة مغمض العينين ومن دون غرض سوى السرور بسلاح الذوى .

(١) شخصيات في قصة ستاندال التي عنوانها : *Le Chartreuse de Parme* ، وموسكامو رئيس الوزراء في بلاط پارم (في إيطاليا) يحب دوقه سانشيرينا الجميلة ، وهي عمة فابريس الشاب الإيطالي الذي كانت له ميول فرنسية ، وحارب مع نابليون ، وقد حاول أعداء موسكا أن ينفأ الحب بينه وبين عمته ، كي تلجيه حين يرحل عن بلاط پارم ، مكيدة منهم ضد الأمير ، وتدور حوادث القصة في إيطاليا ما بين أعوام ١٨١٥ و ١٨٣٠ . وفيها تبدو الأطماع السياسية والمصالح الفردية في صراع يبر عنه بفرار القى أعجب بالقصة بقوله : إنها قصة كان يمكن أن يكتبها ميكافلي لو أنه تقي من إيطاليا في القرن التاسع عشر .

(٢) كاتب فرنسي معاصر له بحوث قيمة في فلسفة اللغة وعطائنها .

سنحاول — فيا بعد — تحديد ما يمكن أن يكون الناية من الأدب ، ولكننا نستطيع أن نستخلص من هذا المقام أن الكاتب قد اختار لنفسه رسالة الكشف عن سرّ الإنسان ، لكي يتحمل الناس بعد ذلك كل تبعه تنجم عما يتخذون من مواقف حيال ما يحلو لهم من موضوعاتٍ جلاءً لا مجال فيه لأدنى غموض . لا يفترض أن إنساناً يجهل القانون ما دامت له مواد مدونة مكتوبة ، ولك إن شئت بعد ذلك أن تتعدى حدوده ، ولكنك على علم بالأخطار التي تستهدف لها . وكذلك الكاتب في رسالته حين يتصرف فيها بحيث لا يستطيع إنسان بعد ذلك أن يجهل العالم ولا أن يزعم لنفسه مخرجاً من التبعة . وما دام الكاتب قد أخذ على نفسه أن يعمل عن طريق الآفة ، فليس له بعد ذلك أن يتقاصر بهيمته عن البيان . إذا اخترت لنفسك عالم الألفاظ ودلالاتها فلا سبيل لك بعد ذلك إلى الخروج . دع الكلمات تتظم حرة في سلك المجمل ، فستحوى كل كلمة اللغة كلها^(١) . يتحدد الصمت نفسه بالإضافة للكلمات ، كما تأخذ السكتة في الموسيقى منها من أصناف ما يجاورها من الحان . فهذا الصمت لحظة من لحظات الكلام . فليس السكوت بكماً ولكنه رفض للتكلم . إذن فهو نوع من الكلام . فإذا اختار كاتب أن يمسك عن الكلام عن مظهر من مظاهر العالم ، أو بالأحرى إذا اختار أن يمر به في صمت ، فلنا الحق أن نضع له سؤالاً ثالثاً : لماذا فضلت في الكلام هذا دون ذاك ؟ — وبما أنك تتكلم قاصداً إلى التمييز ، فلماذا تريد تمييز هذا دون ذاك ؟

(١) لأن من وراء الالفاظ الخاصة للفوق الحاس تترامى دلالات إنسانية عامة . وذلك شبيه بما إذا دأبت عن مظلوم أو تاعضت ظالماً معيناً ، فلي الرقم من أن دفاعك متصرف كله إلى موقف شخص معين ، فإن الماني الإنسانية في مناهضة الظلم من حيث هو والباطل من المظلوم أياً ما يكن ، كل هذا يترامى ألقاً عاماً ومعاني مسلماً بها وراء الماني المحددة . وسيزداد هذا وضوحاً في تلمذ دراسة المؤلف ، وخاصة في الفصل الثالث والرابع من هذا الكتاب . ولذا فكنت هنا جسيماً الفكرة على هذا النحو لا قصد إلا تيسير متابعة أفكار المؤلف .

على أن كل هذا لا يمنع من أن تكون للكتابة طريقة . وليس الكاتب بكتّاب لأنه اختار التحدث عن بعض أشياء ، بل لأنه اختار التحدث عنها بطريقة معينة . وما من شك في أن الأسلوب يسمو بقيمة النثر ، ولكن يجب أن يُمرَّ به غير ملحوظ . وما دامت الكلمات شفافة يخترقها النظر إلى المعاني فن الحُسنى إذن أن يتسرب إليها زجاج غير شفاف . فالجمال هنا قوة دمة تدق عن الإدراك . وهو في لوحة الفنان يبهز مشرقاً لأول وهلة ، ولكنه في الكتاب مستسر يعمل عمله عن طريق الإيحاء ؛ شأنه في ذلك شأن سحر الصوت أو سحر الوجه ، فهو لا يكره إكراهاً ، بل يمنح المرء إلى الغاية على غير شعور منه ؛ فيعتقد أنه إنما يستسلم لمنطق الحبجج ، على حين هو في الواقع مسوق بقوة سحرية لا يراها . إن الشعائر الدينية في الترتيل ليست هي المقيدة ، ولكنها تهبط لها . وكذا توقيع الكلمات وجمالها ، وللوازنة بين أجزاء الجمل ؛ كل هذا يتحكم في عواطف القارئ ، وله عليه سلطان على غير وعي منه ؛ فهو بمثابة الترتيل في الشعائر الدينية ، وبمثابة الموسيقى والرقص . فإذا اعتد المرء بهذه الأشياء لثباتها فقد ضاع بذلك معناها ، ولم يبق منها إلا نفايات مملّة . وللمتعة الفنية في النثر لا تكون خالصة إلا إذا جاءت عن غير تعاهد وتعمد ظاهر . وإني لأكاد أتواري خجلاً إذ أذكر بأفكار كهذه من البساطة بمكان^(١) ، ولكن يبدو أنها انحدرت لدى قومنا إلى منطقة النسيان ؛ وإلا فلماذا يرموننا بأننا قصد إلى وأد الأدب ، أو بمسيرة أخرى يزعمون أن « الالتزام » خطر على فن الكتابة ؟ أو كأن يفكر نقادنا في مهاجمتنا في أسر الصياغة على حين لم تكلم قط إلا عن المعاني ، لو لم تكن تلك العدوى التي سرت من الشعر إلى بعض النثر فاضطربت بها أفكارهم ؟

(١) شرح لامل زولا صاحب النظم الطبيعي في الأدب (١٨٤٠ - ١٩٠٢) نفس هذه الأفكار من ضرورة الناحية الفنية للأسلوب على ألا يضر القارئ بها ، لأنها لا تصدو مجرد وسيلة لنأياته . انظر : E. Zola: *Le Roman Experimental*, p. 46-46.

أما عن الصياغة فليس هناك ما يقال سلفاً ، ولم يقل نحن فيها شيئاً ما : فليخترع من شاء ما شاء من قوالب الصياغة وللآخرين أن يحكموا عليها بعد ذلك . حقاً قد تستدعى الموضوعات أنواعاً من الأسلوب ولكنها لا تفرضها فرضاً ، وليس منها ما ينتظم سلفاً خارج نطاق الفن الأدبي . وأى شيء أوغل في « الالتزام » وأشق على النفس من مهاجمة جماعة اليسوعيين ؟ وقد جعل « باسكال » من ذلك موضوع كتابه : « رسائل إلى صديق في إقليم بروفنس ^(١) » . وبالاختصار تنحصر المسألة في تحديد موضوع الكتابة : أهو القراءة مثلاً أم حالة اليهود ؟ وعند ما يتحدد الموضوع تأتى بعد ذلك طريقة الكتابة عنه . وغالباً ما يسير الأمران معاً جنباً إلى جنب ، ولكن لا يسبق الثانى الأول بحال لدى كبار الكتاب . أعرف أن جيروود ^(٢) قد قال : « المسألة أولاً مسألة أسلوب ، وتأتى بعد ذلك الفكرة » . وهو على خطأ ، إذ الفكرة لم تأت . إذا عدنا للموضوعات مسائل أبوابها مفتوحة دائماً أمام الباحثين ، تستمويهم وتتغظرم ، أدركنا بذلك كيف لا يفسر الفن شيئاً في « الزامه » ، بل يكسب كثيراً . وكان العلوم الطبيعية تضع بين يدى علماء الرياضة مسائل جديدة تدفعهم إلى وضع رموز جديدة ، فكذلك للطالب المتجدة دائماً في المجتمع وفي راء الطبيعة تدفع الفنان إلى البحث عن لغة جديدة وعن وسائل فنية جديدة . فإذا كانت لغة كتابتنا اليوم قد تغيرت عما كانت عليه في القرن

(١) عنوان كتاب « باسكال » : *Les Provinciales* ، وهو رسائل عديدة عاتق عمره ، والمصدر الأول منها تحمل عنواناً صغيراً هو أنها موجهة إلى أحد سكان « بروفنس » وهو صديق له ، والرسائل الباقية تحمل عناوانات صغيرة مختلفة . ولقد ظهرت مجموعة حوالى عام ١٦٥٧ . وموضوعها جيماً الخلة على أخلاق جماعة اليسوعيين وعلى سياستهم الدينية ، وكان لها صدق أى صدق في عصرها ، في فرنسا وفى غيرها من بلاد أوروبا .

(٢) *Strandoux* كاتب فرلى (١٨٨٢ — ١٩٤٤) يعنى بجمال الأسلوب كل الناية حتى إن الفكرة لتكاد تختفى وراء جمال العبارة ، ونثره يحمل طابع الشعر .

السابع عشر ، فذلك لأن لغة راسين Racine ^(١) ولغة « سانشريمون » ^(٢) لم تعد طيبة في الحديث عن القاطرات وعن طبقة العال . وربما يحرم علينا بعد ذلك هواة الأسلوب أن نتحدث عن القاطرات ، ولكن الفن لم يكن يوماً ما في جانب هواة الأسلوب .

ويم استطيعون أن يمترضوا على مبدأ « الالتزام » إذا كان هذا هو معناه ؟ أو بالأحرى بم اعتراضوا ؟ يبدو لي أن خصوصي يعوزهم الشعور بالجد في عملهم ، وأن حملاتهم لا تحوى شيئاً سوى زفرة طويلة تتم عن العار الذي ينكشف عنه ما سطره في صودين أو ثلاثة من أعمدة المقال . وبودي لو علمت باسم أى مبدأ حكموا على ؟ وعلى أساس أى إدراك للأدب ؟ ولكنهم لم يشرحوا شيئاً من ذلك ، إذ يجعلونه هم أنفسهم . وكان الأولى أن يدعوا لإدانتهم لي بتلك النظرية القديمة : نظرية « الفن للفن » ؛ لكن أحداً منهم لا يستطيع قبولها . إذ هي أيضاً مما يُضاق به ذرعاً . وكلنا على يقين من أن الفن الخالص والفن الفارغ شيء واحد ، وأن الدعوة إلى الفن الخالص لم تكن سوى حيلة بارعة تدرج بها تكرات القرن الأخير ، إذ فضلوا أن يسهسوا بضيق الأفق والتقليد على أن يسلكوا طريق الكشف والتجديد . على أنهم قد اعترفوا هم أنفسهم بأن على الكاتب أن يصعدت عن شيء من الأشياء . وما هو ذلك الشيء ؟ وأعلن أن الضيق كان سيلبغ بهم أقصى مدى لو لم يعثر لهم فرنانديز ^(٣) بعد الحرب العالمية الأولى على مبدأ « رسالة

(١) الشاعر الكلاسيكي الفرنسي الذى وصل بلأسأة الكلاسيكية إلى درجة كمالها ، وعبرته تجبل في وصف الصراع النفسى والموالط للشبوبة (١٦٣٩ — ١٦٩٩) .

(٢) Saint-Evremond كاتب كلاسيكي فرنسى ، ذو أسلوب قوى لأذع ومزاج حاد (١٦١٠ — ١٧٠٣) .

(٣) Fernandez (Ramón) قائد فرنسى معاصر ولد عام ١٨٩٤ — ومن أوائل إنتاجه كتابه : رسائل ، صدر عام ١٩٢٦ ، وفيه يتحدث من ستاندال وبرك وپروست وكوتزاد وميريدت ، ومن أواخر كتبه كتابه للمي : برلك عام ١٩٤٤ .

الكاتب . فهم يقولون لا ينبغي للكاتب بحال أن يشغل نفسه بمسائل الحياة للمادية المارضة ، كما لا يجوز له مطلقاً أن ينظم كلمات لا معنى لها ، ولا أن يقتصر في بحثه على الجرى وراء جمال الأجل أو جمال الصور التي تساق فيها . ووظيفته مقصورة على أداء « رسالة » لقرائه . وما « الرسالة » إذن ؟

ولا يصح أن يغيب عن الأذهان أن أكثر النقاد هم من بين الكتاب الذين لم يواتهم الحظ ، والذين وجدوا لأنفسهم ، على شفا اليأس ، عملاً هادئاً هو حراسة المقابر^(١) . ويعلم الله ما إذا كانت المقابر هادئة ؛ وليس من بينها ما هو أكثر وأحب هدوءاً من المكتبة . فهي عامرة بأموال انحصر علمهم في الكتابة ، وقد تطهروا منذ أمد طويل من خطيئة الحياة ؛ على أن حياتهم ليست مملومة لنا إلا بفضل كتب قام بتأليفها أموات آخرون كتبوا عنهم . قد مات « رامبو »^(٢) ومات كذلك « باترن بريشون »^(٣) Paterne Berrichon و « ليزابل رامبو »^(٤) Isabelle Rimbaud ؛ وبذا اختفى من الطريق مثيرو الضيق ، ولم يبق غير الأكفان الصغيرة للرصوصة على الألواح في عرض الجدران ، كأنها الأقداح المحتوية على رفات الموتى في المقابر الرومانية . وحيات الناقد غير راضية ، فأماته لا تقدره حتى قدره ، وأولاده ناكرو الجيل ، ونهاية الشهور لديه قاسية .

(١) من هنا حتى آخر الفصل يخسر المؤلف سخرية قاسية من النقاد الذين يقتصرون في تقديم على دراسة جواب الكتاب السابقين من نواحي السياغة أو النواحي النفسية ، مغفلين العلاقة بين الأدب الذي يقدمونه والمجتمع الذي كتب هذا الأدب له ، فلا يجاوزون في تقديم الشكل ، أو النواحي النفسية ، زاعمين أن ليس في الأدب سوى التمتة التنية ، متعذرين من تراث السابقين مائة لمهنتهم التي يجهلون بها بعد أن فعلوا في ميدان الإحتاج الأدبي . . ويقتن للؤلؤ في سخرته من هؤلاء النقاد كما هو واضح .

(٢) شاعر رمزي فرلسي مشهور ، ومن أشهر قصائده : السفينة الكبرى (١٨٥٤ —

١٨٩١) .

(٣) و(٤) ليزابل رامبو هي أخت رامبو ، وزوجها باترن بريشون ، وقد كتبت هي مذكرات عن حياة رامبو الخاصة . وكان رامبو يرأسها .

ولكن يبقى في مكتته دائماً أن يدخل مكتبته ويأخذ من بين صفوفها كتاباً ، ويفتحه . وحينذاك تهب رائحة حثيفة كأنها منبعثة من سرداب ، وتبدأ عملية غريبة يسميها هو عن قصد : « القراءة » . وهي عملية ذات شقين : فهي من جهة نوع من الاستيلاء ، إذ أنه يُعيرُ جسمه للموتى لكي يعودوا إلى الحياة ؛ وهي من جهة أخرى نوع من صلات يعقدها ذلك الناقد مع العالم الآخر . فالكتاب في نظر هذا الناقد لا يعدُّ شيئاً من الأشياء ، كما أنه لا يعدُّ عملاً ولا فكرة . وقد سطره ميتٌ في أشياء ميتة ، فلم يعد له بعدُّ مكانٌ في هذه الأرض ، ولا يدور فيه الحديث عن شيء يهمننا عن طريق مباشر . فلذا ترك ذلك الكتاب وشأنه تقوض وتلاشي ولم يبق منه إلا بقعٌ خبر على ورق متعفن . وعندما ينفث الناقد الحياة في هذه البقع ، ويصنع منها حروفاً وكلمات ، فإنها تحدته عن عواطف لا يحس بها ، وعن نزوات غضب غير ذات موضوع لديه ، وعن مخاوف وآمال اقضى وقتها . فهو محوط بعالم تجريدي كله حيث فقدت العواطف الإنسانية تأثيرها فأصبحت كتمثيل تصورُ العواطف ، أو بالأحرى قد انحدرت إلى حيز « القيم » . ولذا يستحيل أنه على صلةٍ بعالم يعيا على انهم ، شأنه في ذلك شأننا يمانيه من آلام الحياة وأسبابها . وهو يستقدان الطيبة تحاكي الفن ، كما كان يستقد أفلاطون أن عالم الحس محاكاة لعالم المثُل . وحين يستغرق في القراءة تتحول حياته اليومية إلى مظاهر وطيوف . فليست امرأته الشرسة إلا طيفاً ؛ وليس ابنه الأحبب إلا طيفاً كذلك . وسيخلد هذان الطيفان مادام « كرينوفون » قد خلد صورة « كزاقيب »^(١) وشكسبير صورة « ريتشارد الثالث »^(٢) . وما أشد فرجه حين يُسدى إليه

(١) Xantippe امرأة سقراط ، وهي معروفة بهراسنة خلقها معه ، ولكنها بكت عليه حين موته . وقد تحدث عنها الكاتب والفيلسوف واللؤخ اليوناني : « كرينوفون » Xénophon (من حوال ٤٧٧ إلى ٣٥٥ ق . م) في كتابه : « مآثر سقراط » Mémoires de Socrate الذي صور فيه سقراط رجلاً تقياً ووعياً .

(٢) عنوان مأساة لشكسبير The Tragedy of King Richard the third

الماسرون الفضل بموتهم ؛ فتمضى كتبهم ، على ما يعوزها من نضج ، وعلى ما تفيض به من حياة وما يحتدم فيها من معان ، إلى الشط الآخر ، حيث يقل تأثيرها رويداً رويداً ، فينمو في نظره رواؤها قليلاً قليلاً . وبعد إقامة قصيرة في النمطسرى تمضى تلك الكتب لتضيف إلى عالم الشيب قياً جديدة . وها هي ذى بين يديه المتعنيات الحديثة من « برجوت »^(١) « وسوان »^(٢) « وسيفريد »^(٣) « وبلا »^(٤)

— ومنها محور عسكري شخصية ريمارد اللئيم الذى وصل إلى الملك عن طريق حيلة أئمة واركتب جرائم كثيرة ، ثم كان فرسة عذاب الضمير لى ليلة قتل فيها بيد الخارجين عليه ، وهزمت جيوشه ، وتولى بسده هدى الساج .

(١) شخصية أدبية من الشخصيات التى خلفها مارسيل بروس فى مجموعة قصصه ، التى يطلق عليها : « البحث عن الزمن المفقود » . وهى شخصية كاتب برجوازي يذكر فى ملاحه بشخصية الكاتب الفرنسى الفصحى الماسرى للدولف وهو أناتول فرانس .

(٢) شخصية أدبية لمارسل بروس أيضاً ، يذكرها فى أول قصة من مجموعته السابقة الأذكر ، عنوانها : *Du côté de chez Swann* ، ولها وصف شخصية برجوازي مرفه يعرفه أسرة مارسيل (وهو فى مجموعة القصص هذه يمثل المؤلف نفسه لى كثير من ملاحه) وابنة سوان هذا ، وتسمى جيلبرت ، شخصية عامة تقتل مكاناً كبيراً فى القصة الأولى والثانية من مجموعة قصص : « البحث عن الزمن المفقود » السابقة الأذكر .

(٣) *Siegfried et le Limousin* عنوان قصة للكاتب الفرنسى « جان بيرو دو » صدرت عام ١٩٢٢ ، ثم صاغها مؤلفها مسرحية عام ١٩٢٩ ، وهى مسرحية وقد للقمين : الألمان والفرنسين وما فيها من خير وشر ، وكيف أن كلا القمين منهما يمكن أن يكمل الآخر . ولها أن جندياً فرنسياً يأخذ الألمان قائد الوعى ، وحين يسترجع وعيه يصيح قائده الفكرة ، ويقتل ألمانيا علصاً ، ثم يتعرف عليه — لى عراق — كاتب صحفى فرنسى ، فيكتشف فيه رفيق صباه فى منطقة ليموزين الفرنسية .

(٤) *Belle* قصة سياسية أخرى لنفس الكاتب السابق الأذكر ، صدرت عام ١٩٢٦ ، ولها بصور حب القنصاة « بلا » لفتى « فيليب » من أسرىين متعاقبين سياسياً ، ويتشل عداؤهما فى يومين من الحياة مختلفين أكثر مما يتشل فى مثاليين سياسيين مفكرين . ولى نفس الحيين تتشل هذه العليات التى لا سبيل لى التخلب عليها . ولى القصة كذلك مسرحية من حزينين فرنسين معاصرين للدولف ، على الرغم من ميله فى القصة لحزب منهما .

و«مسيو تست»^(١) . وعما قريب دور «ناتانيل»^(٢) و«مينالك»^(٣) .
أما الكتاب الذين يأبون إلا أن يظلوا على قيد الحياة فإن هذا الناقد يتطلب منهم أن يلزموا القصد في حركاتهم ، وأن يبذلوا جهد الطاق في الظهور منذ الآن بمظهر الموتى ، كأنما وافاهم الأجل المحتوم . وقد تجملت في هذا الباب حكمة «فاليري»^(٤) ، إذ أنه ينشر منذ خمسة وعشرين عاماً كتبه كأنه مؤلفٌ رحل من هذا العالم . لهذا ارتفع في حياته إلى مرتبة التبجيل كأنه أحد القديسين الأفاضل . وعلى النقيض من ذلك «مارو»^(٥) ، فسلكه في نظر هذا الصنف من النقاد مجلبة للعار . إن

(١) Monsieur Teste مجموعة مقالات ألفها پول فاليري (١٨٧١ — ١٩٤٥) وظهرت عام ١٩٢٩ ، ولها طابع القصة الفلسفية لخصيصة «مسيو تست» العجيبة ، وروايتها في المجتمع ومزاعمها فيما يخص الماديات والزواج ، وما في حياة باريس من مفاتن ومكاره .

(٢) Nathanaël شخصية أدبية في كتاب «الفناء الأرضي» لأندريه جيد (١٨٦٩ — ١٩٥١) — وصدر عام ١٨٩٧ ، وبه يعلم «جيد» نوعاً من الخلق ، فيه يهتم المرء بتجاربه أكثر مما يهتم بالعلم ، وذلك لكي يعرف المرء نفسه والعالم من حوله من خلال التجارب ، ويتم بمواجه الحياة ويصرجه ، دون وجود لكرم الخلق . وفي ذلك يقول جيد : « ليلك كتابي أن تهتم بنفسك أكثر مما تهتم به ، ثم أن تهتم بالآخرين أكثر مما تهتم بنفسك » ، وهو يواجه خطابه إلى شخص لم يلقه بعد ، هو «ناتانيل» ، ثم إلى أستاذ هو من خلفه اسمه : مينالك . والشخصية الأولى في الكتاب هي للؤلف نفسه . والكتاب أهم ما كتب للؤلف ، وعليه أخذ جائزة نوبل عام ١٩٤٧ .

(٣) Ménélaque انظر المامش السابق .

(٤) Paul Valéry (١٨٧١ — ١٩٤٥) الشاعر الرمزي الفرنسي ، وهو كاشعراء الرمزية ، يهتم بالقوس في أعماق النفس ، ويلجأ إلى وسائل الإيهام الرمزية في شعره ، دون اهتمام بواقع المجتمع ، أو الجمهور . وطالما عبر عن أهمية الرمزية وعن جمعها في أنها لا تهتم بالجمهور بقدر ما تهتم بالنفس ، انظر مثلاً مقالته : « وجود الرمزية » في : P. Valéry: Oeuvres, éd. de la Pléiade, I, p. 666-706

ولوسائل الإيهام الرمزية ، انظر كتابنا : الأدب للعارفين ص ٣٧٣ — ٣٧٦ ثم كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ص ٤٨٧ — ٤٨٧ .

(٥) Malraux. كاتب فرنسي معاصر ، ولد عام ١٩٠١ ، لا يهتم في قصصه بالتحليل النفسي ولا بتصوير الشخصيات الأدبية قدر اهتمامه بتصوير الحدث في صلاته المبدعة بالمجتمع وقضايا الإنسانية والفكرية . ومن أشهر تصحيته : «الفتاحون Les Conquérants» (١٩٢٨) =

قنادنا متطهرون^(١) ، لا يريدون مباشرة أى عمل يرطبهم بالعالم الحقيقي ما عدا الأكل والشرب . وبما أن من المحظوم الذى لا مفر منه أن نعيش على صلة بأشباحنا ، فقد آثروا صلتهم بأشباحهم فى العالم الآخر . وإن أشد ما يثير حاستهم لى المسائل المدروسة ، والمعارك للفروخ منها ، والقصص المعروفة خواتمها . وهم لا يقامرون قط على ما لا يوقنون بنتيجته . وبما أن التاريخ قد رسم لهم نهجهم ، ومادامت قد انتهت تلك الموضوعات التى كانت تثير الرهبة أو السخط لدى من يقرأون لم من المؤلفين ، وحيت قد تجلى بعد قرنين من الزمان وجه الغرور فى المارك العامية التى سادت القديم ، فحسبهم إذن سحر الإيقاع فى الجمل المسجوعة . وهكذا تجرى الأمور فى نظرهم كأنما الأدب كله ليس سوى أنواع من الثروة والترايف ، وكأنما على كل نائر جديد أن يختار طريقة جديدة ليتحدث فى غير غاية .

أويكون الكلام عن التنازع العليا وعن « طبيعة الإنسان » لنوا لا غاية له ؟ لقد تذبذب إدراك قنادنا من فكرة إلى أخرى ، ولكنهم ، طبعا ، فى كل أنكارهم مخطئون . فقد قصد كبار الكتاب فى أدبهم إلى الهدم أو البناء أو إقامة الحجة . ولكن لم نَسُدْ نبي ما قدموه من براهين ، إذ لا يثير اهتمامنا بحال ما كان يهمهم البرهنة عليه من أمور . فإ كانوا يشتهرون به من قرائن ليست بقائصة

== ومولف الإنسان *La Condition Humaine* (١٩٣٣) وموضوعها الشيوعية فى الصين ، ثم قصة : الأمل (١٩٣٧) فى الحرب الأهلية فى أسبانيا عام ١٩٣٦ (وقد اشترك فيها المؤلف) ، ثم عصر السخريّة : *Le Temps du Mépris* (١٩٣٥) . . . وكتابه : « علم نفس الفن » *Psychologie de l'Art* (١٩٤٨ — ١٩٥٠) — فى ثلاثة مجلدات يتناول فيها أسس الفن خلال الصور المخططة — يند من أهم الكتب الحديثة فى موضوعه .

(١) السخريّة واضحة ، ويقصد للمؤلف أنهم متطهرون من كل ما هو اجتماعى أو إنسانى ، اعتقاداً منهم أن اهتمام الأدب بالمجتمع والتضام الإنسانية تدينس له . وللتطهرون *Oathares* أيضاً منعب دينى المادى يتالك فى الفضائل ، اقتصر فى فرنسا فى القرن الثانى عشر الميلادى ، وشهر عليه البابا حراً هزم فيها هؤلاء الخارجين عليه فى أوائل القرن الثالث عشر الميلادى .

اليوم ، على حين هناك فائض أخرى تثير حفيظتنا الآن لم تخطر لم يبال . وقد كذب التاريخ بعض نبوءاتهم ، وما صدق منها صار حقائق منذ أمد بعيد ، بحيث نسينا أن هذه النبوءات كانت ، في وقت ما ، من دلائل عبقريتهم . وقد ماتت بعض أفكارهم موتاً تاماً ، وانتشر بعضها الآخر بين أجناس البشر بحيث نعدّه الآن من الدروب المألوفة . ونتج عن كل هذا أن فقدت خير الحُجج لهؤلاء المؤلفين ما كان لها من أثر . وإنما نعجب بها لما يسودها من حسن ترتيب وقوة تعبير . وما براعة عرضها وإيجازها في نظرنا إلا حلية وتأتى في هندسة الألفاظ ، وهو أمر لا يس الناحية العملية في شيء . فإشبهه بغيره من المظاهر الهندسية في التأليف ، مثل أنواع اللحن للترائدة على موضوع واحد عند « بانخ »^(١) ، ومثل الزخارف العربية في قصر الحمراء .

وتهز مشاعرنا هزاً قوياً هذه المظاهر الهندسية الماطفية ، على حين لا تبلغ حجبها درجة إقناعنا ، وبالأحرى لا يحركنا فيها سوى التمثيل العاطفي . فقد بقيت الأفكار فيها — على الرغم من خلوة جدتها على مر العصور — عناصر مقاومة جزئية مخلوق من لحم ودم . فن وراء حجج العقل التي ذوت قيمها تقف على حجج القلب ، ونرى الفضائل والذائل ، ونترك مدى ذلك الجهد الهائل الذي يمانيه الأحياء . فالكاتب « ساد »^(٢) يبذل جهده كله ليستميانا إليه ، ولا يبلغ غايته إلا بانتمائه إلى الناقص ، فليس هو سوى روح تأكلت بمرض جميل ، فما أشبهه بصدفه لوثنية . ورسالة « روسو »^(٣) في المسرح لم تصرف إنساناً عن

(١) (Jean-Sébastien) Bach ، موسيقار ألمان ، من أسرة ألمانية مشهورة بالموسيقى ، وألمانه الدينية ثم عن عبقرية في غناها والسجاها .

(٢) Sade كاتب فرنسي متشرد معروف بقصصه المصورة للذائل ، ووراء ترجمته المأدبة ثورة ميتاليزيقية (١٧٤٠ — ١٨١٤) .

(٣) عنوان رسالة « روسو » هو : رسالة في المسرح *Lettre sur les Spectacles*

النهاب اليه ، لكننا نتذوق أدبه اللاذع في بغضه للفن المسرحي . وهكذا تكمل
متعتنا على قدر براعتنا في التحليل النفسي ^(١) . فستطيع أن نشرح « المقد
الاجتماعي » ^(٢) بأنه وليد مركب قصص كالذي كان عند أوديب ، و « روح

== نشرها روسو عام ١٧٥٨ يرد فيها على دعوة « هالبير » D'Alembert إلى إنشاء
مسرح للنهضة في « جنيف » . وفي الرسالة يرى « روسو » أن النهضة المسرحية تسخر من
الفضيلة ، وتقلل صورة من المدنية لناس فيها معالم للفساد الفاتنة المفرية ، على أن الناس
المسرحية نفسها تفعل ليراث العواطف وتغري بالرذيلة . وآراء « روسو » هذه تتفق وعقيدته
في فضائل الرجل القوي الذي يفسد كلما تحضر .

(١) يرى الوجوديون أن عماد النقد لا يكون في الكشف عن النواحي النفسية للكاتب
في أدبه ، من حيث إنه مرآة لعالم اللاشعور ، أو من حيث النواحي القائية المحضة . ولا خيرة
عندهم باللاشعور إلا عندما ينمكس أثره وإحساساً في أهداف الكاتب حين يحرس الكاتب على
تصويرها عن وعي منه . وهذا الجانب للقصود من الكاتب في تصوير أهدافه هو مدار
النقد ، وهو مجال الأدب الاترازي . انظر التحليل النفسي عند الوجوديين وأثره في الفن
للمؤلف في كتابه : « الوجود والعدم » الفصل الثاني من الباب الرابع :

L'Être et le Néant, IV Partie, chap. 2.

(٢) Le Contrat Social أو العقد الاجتماعي . وكان يسمى : « إنجيل الثورة » أي
الثورة الفرنسية الكبرى ، نشره « روسو » عام ١٧٦٢ . وفيه يرد على من يبقو الحكم في
الدولة على أساس الحق الإلهي أو على القوة ، وهو يبين على عقد أصل قبله كل فرد من
المجموعة عن اختيار ، والتم في كل فرد تجاه المجموع التزاماً متبادلاً على التساوي ، لا ميزة
فيه لأحد . وهذا العقد الاختياري القوي يضمن فيه كل فرد حرية الآخرين تتكون ماسماه
« روسو » : الإرادة العامة المبينة على مصلحة كل فرد في ظل الوحدة السياسية ، وهذه
الإرادة العامة هي مصدر قوة الحكم . وليس فيها استبداد من فرد ، ولا سيادة فيها للمصالح
الفردية . وقد جعل « روسو » أساس الحكم هذه الإرادة العامة ، وهو أساس « مفروض
لأن عدلته العقد الاجتماعي ، وعادل لأنه قائم على المساواة ، ونافع لأنه لا يمكن أن يكون
له موضوع سوى الخير العام ، ويتمين لأن له ضماناً في قوة الإرادة العامة التي لا يطعن الفرد بها فرداً
آخر ، ولكنه يطعن لإرادته الخاصة » . وقد كان الكتاب ثورة سياسية ذات أثر في العالم
أجمع . وفي مقدمة « العقد الاجتماعي » يذكر « روسو » أنه يبحث في نظم الحكم وهو ليس
من رجال الحكم ، لأنه لو كان كذلك لم تكن به حاجة إلى الكلام عن الظلم ، لأن مجاله في
هذه الحالة يكون مقصوراً على العمل على تنفيذ هذه النظم . وربما كان في هذا المعنى الأخير
أساس المقدمة النفسية التي يعبر « سارتر » إلينا سائراً .

القوانين»^(١) يركب النقص عند مؤلفه ، أى أننا نتمتع متعة لا حد لها بما هو معلوم من الفضل الذى يمتاز به كلاب الأحياء على آساد اللوق . وعند ما يحتوى كتاب بهذا النحو على أفكار ينقش لها القارىء على حين ليس بها إلا مظاهر جعجع لا تلبث أن تنامح تحت الاختيار لكى لا يبقى منها إلا ما به تخفق القلوب ، وعند ما يختلف اختلافاً جوهرياً ما يستنبط من الكتاب من معلومات عما قصد إليه مؤلفه فيه ، حينذاك يسمون هذا الكتاب « رسالة » . فروسو أبو الثورة الفرنسية و « جوينو »^(٢) صاحب الدعوة إلى تفاضل الأجناس الإنسانية ، كلاهما أنحفنا برسالة استألت إليها القلوب على سواء . فلو كانا على قيد الحياة لكان على الناقد أن يفضل أحدهما على الآخر ، فيحب أحدهما ويبغض الثانى . ولكن الذى يجمع بينهما لديه الآن أنهما كليهما قد ارتكبا خطأ واحداً حقيقاً مستطاباً : ذلك أنهما مانا . وفى هذه الحدود يرمى أمثال هذا الناقد المعاصرين من الكتاب أن يؤدوا رسالتهم ، وذلك بأن يقتصروا طواعية واختياراً على التعبير غير الاختيارى عن ذات أنفسهم . وهذا التمييز غير اختيارى ، لأن اللوق من « مونثي »^(٣)

(١) L'Esprit des Loix أو « روح القوانين » ألفه « مونتيسكيو » (١٦٨٩) - (١٧٥٥) - ويبين هدف المؤلف من كتابه بذكر عنوانه كاملاً : « روح القوانين ، أو ما يجب أن يكون للقوانين من علاقة مع نظام كل حكومة ، ومع العادات والتقاليد ، ومع حال الإقليم ، والدين ، والتجارة » . وعلى الرغم من أن المؤلف تقليدى فى اتجاهاته بامة ، قد أفر مبادئ حذقة فى التصريح ، منها مسئولية المفسر ، ومنها التسامح الدينى ، ومنها الحريات العامة ، ثم تعبيره بتفصيلى تجارة الرقيق .

(٢) Gohineau كاتب وسياسى فرنسى (١٨١٦ - ١٨٨٢) مؤلف كتاب : « رسالة فى تفاضل الأجناس الإنسانية » Essai sur l'Inégalité des Races Humaines ، وقد أثرت فى دعاة الاعتزاز بالجنس ، وخاصة من الألمان .

(٣) Montaigne كاتب أخلاق فرنسى (١٥٣٣ - ١٥٩٢ م) مؤلف « الرسائل » . وفيها يحاول فى خواطره الفلسفية أن يرسم نفسه هو من تنابها تناقضه فى طبيعته مع نفسه ، وفيها يكشف عن ضعف الإنسان عن معرفة الحقيقة والامتثال إلى العدالة ، ولكن دون أن ينهب إلى التشاؤم . وعنده أن فن الحياة يجب أن ينبثق على الحكمة الرهيدة التى يتوجها للراء من القوق السلم وروح التسامح .

إلى « رامبو » قد صوروا لنا أنفسهم من دون ما قصد ، وعن غير طريق مهود .
فلى المعاصرين من الكتاب — في نظر هؤلاء النقاد — أن يجعلوا من هذا
القضل — الذى آخفنا به عن غير قصد هؤلاء السابقون — غايتهم الأولى التى
يهدفون إليها . وهم لا يتطلبون من الكتاب أن يفضوا إلينا باعترافات لم تصقل ،
ولا أن يلقوا لأنفسهم المتان فى هتك الأستار عن جميع مشاعرهم على طريقة
الرومانتيكيين . وحيث إنا نجد مُتَمَّةً فى كشف القناع عن حيل « شاتوبريان »^(١)
و « روسو » ، وفى مفاجئتهما فى المواطن المستترة حيث يلعبان دورهما على الجمهور ،
وفى تمييز الدواعى الخاصة فى قضائهما المالية ؛ فلى الحديثين ، إذن ، أن يقصدوا فى
كتابتهم إلى إتاحة مثل هذه اللقمة لنا . فليسوقوا أقيستهم ، ولينفوا وليثبتوا
الحجج ، أو يقبلوها ؛ ولكن على ألا يكون ما يدافعون عنه من دواوى سوى غاية
ظاهرة لخطابهم ، أما الناية الحق فهى الإنضاء بذات أنفسهم إنضاء غير مقصود .
وعليهم أن يجردوا أنفسهم أولاً من أسلحة حججهم ، على نحو ما فعل الزمن
بالكتاب الكلاسيكيين ، وعليهم أن يسوقوها فى موضوعات لا تهم أحداً بهينه
أو فى حقائق جد عامة^(٢) ، حتى يكون القراء مقتنعين بها سلفاً . وأما عن الأفكار
فعلينا أن يصفوا عليها مظهراً من العمق ، لكنه ليس إلا مظهر أحسب ، وأن
يصوغوها بحيث تتضح وضوحاً بما يلتفتها من أحداث : كلفولة بالسة ،
وكصرع الطبقات ، وكالحب غير المشروع . ولا ينبغي أن يتوغلوا جادين فى ميدان

(١) الكتاب القرنى الرومانتيكى المصهور (١٧٦٨ — ١٨٤٨) . ووجه إشارة المؤلف
إليه « روسو » أب الرومانتيكيين هنا أنها يرسمان أنفسهم فى الصور والمواقف المائليّة
التي يسورتها شعوراً ولا شعوراً فى أدبيها والكشف عن ذلك هو م مدرسة التطيل النفسية
التي يسميها هنا المؤلف .

(٢) لا يؤمن الوجوديون بمجدوى الحديث عن الأفكار العامة ، فالمدل فى ذاته معنى غامض .
وياسمه قد يرتكب الغلط ، ولكن المدل يوضح حقاً فى موقف معين خاص ، وكذلك الحرية ،
والوطنية . ولذا يدعون الكتاب أن يحددوا موقفاً خاصاً من مسائل أمتهم أو مشكلات العالم .
وسيزداد هذا لدى وضوحاً فى كلام المؤلف فى الفصلين الثالث والرابع من هذا الكتاب .

التفكير ، فالفكرة تلمس جانب الإنسان ، على حين الإنسان وحده هو موضوع اهتمامنا هنا . إن دمة خالصة من الدموع ليست من الجمال في شيء ، بل هي مثار ضيق ، والإيمان في سوق الحبحج مثار ضيق كذلك كما رأى ذلك «ستاندال»^(١) . وطريق القصد في نظرهم إنما يكون بسوق الحبحج بحيث تكن من ورائها الدموع . فالأقيسة تنزع من الدموع ما فيها من اجتذال ، وكذا الدموع — نما توحى به من منشأ العاطفي — تنزع من الأقيسة ما فيها من تطاول . وبذا لا يبلغ تأثرنا مداه ، كما لا نصل بوجهه إلى درجة الاقتناع . ونستطيع أن نستلم آمين تلك اللفة المعتلة التي نجدها ، كما هو معلوم ، في تأملنا لكل عمل فني . وهكذا يريدون أن يكون «الأدب الحق» و«الأدب الخالص» ذاتية تتجلى في صنوف من الموضوعية ، وحديثاً لطف وحسن وضعه حتى تساوى والصمت ، وفكرة هي في نفسها جذال دائم ، وغفلاً ليس سوى قناع للجنون ، وشيثاً خالفاً تنوهمه الأفهام في لحظة عابرة من لحظات التاريخ . ولحظة تاريخية تحتوي — بما عبرت به جوانبها الخبيثة من معان — على نموذج الإنسان الخالد ، وتعلينا خالد القيمة صادراً عن غير إرادة واهية ممن تصدوا لهذا النوع من التعليم .

فالمسألة التي يريدون الكاتب على أدائها — كما يتضح مما أسلفنا من شرح — هي روح صارت شيئاً من الأشياء . روح ! وماذا نصنع ب تلك الروح ؟ تأملها على بعد في هيبه . ولم تجر العادة لإنسان يعرض روحه على المجتمع بدون دواع قاهرة . ولا تسمح التقاليد إلا في بعض الحالات لبعض الناس بوضع أرواحهم تحت تصرف الجمهور ليستطيع الناشئة أن يبعثوا عنها لأفهامهم . وعلى

(١) Standhal كاتب وناقد فرنسي (١٧٨٢ - ١٨٤٢ م) ذو ذوق رومانسي ، يحلل شخصياته الأدبية عن طريق طلق ساخر أحياناً . ولدى جانب قلمه ألف كتاب : «راسين وشكسبير» .

هذا النحو يرى كثير من الناس اليوم أن الأعمال العقلية أرواح جوالّة تقتنى بشئ ضئيل . فيها روح الشيخ الطيب « موتيفى » ، ومنها روح « لافونتين »^(١) ، ومنها روح « جان چاك »^(٢) ، ومنها روح « چول پول »^(٣) ، ومنها روح « چيرار »^(٤) للممتعة . والقرن الأدبى هو اسم مجموع الأعمال التى تجعل هذه الأرواح طيبة مسالمة . وبعد الدينغ والتفنية وإجراء العمليات السكياوية تصبح تلك الكتب فرصة للطلابين يكرسون فيها بضعة لحظات من حياتهم التى ينفقونها جميعا فى اللشاشل الخارجية ، لىكى يحنوا ثمرات الرجوع إلى ذات أنفسهم . ومجال الاتضاع بها مأمون لاخطر فيه : فنذا الذى يظن أن « موتيفى » جاذ فى شكه فى رسالته ما دام قد أخذته رعدة الخوف حين عاث الطاعون بمدينة « بوردو » ؟ ومنذا الذى يثق فى صدق عاطفة « روسو » الإنسانية ما دام قد وضع أولاده فى ملاهىء ؟ ومنذا الذى يحفل بحرية الخواطر الغريبة فى كتاب « سيلقى »^(٥) ،

(١) *Le Fontaine* (١٦٦١ — ١٦٦٥) شاعر كلاسيكى فرنسى ، مشهور بقصصه على لسان الحيوان ، وقد صور فيها مختلف المشاعر والمواقف فى دقة ولطف وسخرية جعلت هذا الجنس الأدبى يرتقى إلى أسمى ما قدر له من كمال ، وقد قام بعض النقاد الفرنسيين بدراسة نفسية « لافونتين » من قصصه على لسان الحيوان .
(٢) يقصد جان چاك روسو ، ولقد سبق الإشارة إليه فى هامش من ٣١ — ٣٢ من هذا الفصل .

(٣) *Jean Paul* كاتب رومانتيكى ألماني (١٧٦٣ — ١٨٢٥) . وقد حاول فى إنتاجه الأدبى أن يبرع عن أدق خلجات النفس فى منطقة اللاشعور ، وقد شرحنا كثيرا من تجاربه النفسية وفلسفته واستشهدنا بالنصوص الأدبية فى كتابنا « الرومانتيكية » من ٧٨ — ٨٥ .

(٤) چيراردى نرقال (١٨٠٨ — ١٨٥٥) كاتب وشاعر وفارس رومانتيكى ، وفى شعره ونصصه كان يبرع عن هواجسه وأوهامه فى أسلوب واضح يكشف عن صفاء ذهن ، حتى قال عنه تيوفيل جوتييه : « إنه المثل الذى يمل عليه الجنون ما يكتبه من ذكريات » . ومن قصصه « سيلقى » و « أورليا » وبهما احتفل السرباليون ، إذ فيها تتدفق الأحلام فى مجال الواقع ، وتمشى الحدود بين المخلقتين . انظر الهامش اللاحق .

(٥) عنوان قصة لبييراردى نرقال ، لعزّت فى مجموعة قصص قصيرة ومقطوعات شعرية *Sonnets* . وموضوع قصة « سيلقى » هو حب چيراردى لأورليا المثلثة ، وهو حب لم يستلم أن ==

مادام جيار دى نرفال كان مجنوناً ؟ وفوق هذا فالناقد الملقى يصل بين هذه الأشخاص بمحاورات حامية الوطيس يملأها بها أن الفكرة الفرنسية محادثة موصولة بين « پاسكال »^(١) و « مونتيني » . وهو لا يقصد من هذا إلى بحث « پاسكال » و « مونتيني » إلى الحياة من جديد ، بل إلى أن يصير الأحياء أمثال « مارو »^(٢) و « جيد »^(٣) إلى عالم فناء لا بحث لهم منه . وحين تتابع للتناقضات في حياة الكتاب ومؤلفاته فتجملهما كليهما غير ذات جدوى ، وعند ما تتمغض رسالة الكاتب — على هذا النحو في عمقها للزعم الذى لا يتوصل إلى مداه — عن هذه الحقائق المعروفة : « أن الإنسان ليس بطيب ولا شرير » ، وأن « الحياة الإنسانية مليئة بالألام » ، وأن « المبكرة ليست إلا مصابرة طويلة » ، حينذاك

== يروح به لها ، وتدور أحداث هذا الحب في أحلام يظنه تترامى فيها الأشخاص كالألياف ، وينتهى بزواج « أورليا » من آخر ، وسلو « جيار » عنها ، قبل موته في الفترة التي كان قد اتاه فيها الجنون ، ولكنه كان يختار لحظات لافاقته . ثم كتب قصة « أورليا » وهي تكملة وتصيل لقصة « سيلي » ، وفيها يختلط الحلم بالحقيقة ، مما اتخذ السرياليون أساس منجمهم ، وقد لخصت القصة الأخيرة وأشارت إلى منازعها في فلسفة الأحلام عند الرومانتيكيين ، نظر كتابي : « الرومانتيكية » ص ٨٨ — ٨٩ .

(١) Pascal (١٦٢٣ — ١٦٦٢) العالم الفرنسى والفيلسوف المغمور الذى سبق أن قلنا إنه هاجم اليسوعيين في رسائله . وقد نبه قومه إلى دراسة الرذائل والفساد التي تتغل النفس الإنسانية ، وكان من أكبر دهاة الخلق من طريق الدين السيجى . وقد نبه إلى مبدأ النسبية في الأخلاق والسادات . وهذه وجوه شبه عامة بينه وبين « مونتيني » كما هو في رسائله (انظر هامش ص ٣٣) وسنرى أن بين أفكار « پاسكال » قد جنبها الوجوديون .

(٢) انظر هامش ص ٢٩ — ٣٠ .

(٣) انظر هامش ص ٢٩ . وقد كان أندريه جيد حياً حين كتب « سارتر » كتابه الذى ترجمه ، وكان أندريه جيد في كل ما كتب يبحث دائماً عن السعادة والحقيقة من حيث هي ، عتقاً للزاعم الخلفية ، فاسداً دائماً إلى ألا يلتزم بشيء . وقد ترجم إلى العربية له : « الغذاء الأرضي » Les Nourritures Terrestres . وسجّدت « سارتر » عنه في أدبه في الفصل الرابع من هذا الكتاب .

تكون قد نيلت الناية القصوى في نظرم من هذا العمل المشثوم ؛ ويستطيع القارىء أن يصيبح هادى ، النفس وهو يلقي بكتابه : « ليس كل هذا سوى أدب » .

ولكن بما أنا نرى في الإنتاج الأدبى مشروعا من مشروعات الخلق ، وبما أن السكتاب يحبون قبل أن يموتوا ، وحيث إنا نعتقد أن علينا أن نكون على صواب ما استطعنا في كتبنا ، وأنه حتى لو خطأتنا الأجيال المقبلة ، فليس ذلك سبباً لكي نضل نحن منذ الآن أنفسنا ، وبما أنا نعتقد أن على الكاتب أن يكون « التزامياً » في كل ما يكتب ، وأن يربأ بنفسه عن أن يلعب دوراً سليماً مسفكاً بمرضه مساوئه ووجوه شقائه ومظاهر ضعفه ، بل عليه أن يتمثل إرادة حازمة تشق طريقها إلى النجاح عن قصد ، على نحو ما عليه كل إنسان في الحياة من أنه في نفسه محاولة ، على حدة ، من محاولات الوجود ؛ إذن فعلياً — نتيجة لهذا كله — أن نعالج من جديد هذا الموضوع متسائلين : لماذا نكتب ؟

تعليقات على الفصل الأول

[١] بصفة عامة على الأقل . ووجه الخطأ والمظلة لدى الرسام باول كلي Klee ينحصر في محاولته أن يكون رسمه موضوعاً وعلامة ذات دلالة في وقت مما .

[٢] أخبرنا بكلمة «خلقى» لا بكلمة «محاكاة» . وهذا كاف للقضاء على الخلط الذى وقع فيه شارل إتيان Ch. Etienne . وواضح أنه لم يفهم شيئاً مما كتبت ، وأنه فى جداله يصارع أليفاً من خلق أوهامه .

[٣] قد ذكر هذا المثل باتاى Bataille فى كتابه : التجربة الباطنية :
I. 'Expérience Intérieure

[٤] أذكر هنا بعض شروح موجزة لمن يريدون معرفة شيء عن أصل هذا التصرف حيال اللغة .

الأصل فى الشعر أن يخلق من الإنسان أسطورة^(١) ، فى حين يرسم النثر صورته^(٢) . فالعمل الإنسانى الذى تسيطر عليه الحاجة وتوجهه للنفعة ليس فى أحد معانيه سوى وسيلة ، فهو يمشى غير مدرك فى نفسه ، إذ العبرة بنتيجته : إذا مددت يدي لأخذ القلم ، فليس عندي غير وعى حابر ومبهم بحركتى ، والشئ الذى أرى هو القلم . فالمرء فى صلاته بعالمه تستلبه الغايات . والشعر يعكس هذه الصلة ، إذ يصبح العالم — بما فيه من أشياء — غير جوهرى ، بل تلمة للعمل الذى هو غاية فى نفسه . فها هى الكأس لكنى تيمس النادة الهيباء فى حركتها الرشيقية فتلمؤها . وحرب طروادة وسيلة لتصوير أرجيل وهكتور فى صراع الأبطال . وإذا

(١) كما فى أسطورة البطولة فى اللاحم ، كما سيذكر المؤلف ذلك بعد قليل .

(٢) فى القصة فى منامها الحديث ، وفى للسرحة ، إذ الناية الكشف من جوانب الحياة والواقع والوقت ... من وراء محاكاة الواقع فى صورة من صوره . فالنثر فى جوهره شئ ، فى معنى النفع الاجتماعى .

أسدل الستار على الناية من العمل ، فصدر منها ، صارف نفسه حركة من حركات البطولة أو من حركات الرقص . على أنه مهما يكن من انصراف الشاعر عن الاهتمام بالنايات في محاولاته ، فإنه بقي حتى القرن التاسع عشر في وفاق مع المجتمع في جلته ، فمع أنه لم يستخدم اللغة في النثر الذى قصد إليه النثر ، قد أولى هذا النثر نفسه ، شأنه في ذلك شأن النثر .

وعندما نشأ المجتمع البرجوازي ، كون الشعراء والكتاب جبهة واحدة للإشهاد على أن هذا المجتمع غير صالح للبقاء . وبقى عمل الشاعر محصوراً دائماً في خلق أسطورة الإنسان ، ولكنه انتقل من تصوير عجائب عالم الطبيعة إلى عجائب تلاشت أمامها قوى الإنسان الذى كان يأمل أن توصله هذه القوى إلى السعادة . فالإنسان في تلك الأسطورة هو دائماً الناية المطلقة . ولكن الشاعر — بنجاحه في محاولته — قد غاص في وهلة مجتمع نقي . فالباعث الأول لميله — ذلك الباعث الذى أجاز المبور به إلى عالم الأسطورة — ليس هو ، إذن ، النجاح بل الإخفاق . وحين وقف الإخفاق وحده حائلاً بينه وبين مشروعاته التى لا حصر لها ارتدت إلى ذات نفسه ضائق الدخيلة . وظل العالم غير جوهرى لديه ، ولكنه ظل أمامه في الوقت نفسه تمهلاً للإخفاق .

والناية من الشيء هى إحالة الإنسان إلى ذاته بسد الطريق أمامه . على أنه ليس القصد هو التحكم في إقحام الإخفاق والتمار في مجرى حوادث العالم ، بل الأحرى أنه لم يمد يستوقفه من حوادث العالم سواهما . كل محاولة إنسانية ذات وجهين : نجاح وإخفاق في وقت مما . وليس للنطق — في صورته اللبالية — كافياً للتفكير في المحاولة ، بل يجب أن تكون ألفاظ اللغة وآفاق العقول على قدر عظيم من المرونة والسعة . سأحاول يوماً أن أصف حقيقة ذلك الشيء العجيب — ألا وهو التاريخ — لأبين أنه ليس « ذاتياً » وليس على وجه الدقة

« موضوعياً » . فمعلقه يمارضه وينفذ فيه وينال منه شيء مضاد للديالكتيكية يظل مع ذلك ديالكتيكياً . ولكن هذا عمل الفيلسوف ، إذ في العادة لا يعتد الإنسان بكلا الوجهين في وقت مما ، بل يرى الرجل الممل أحد الوجهين ، ويرى الشاعر الآخر . عندما تتحلم الآلات وتصير غير صالحة ، وعندما تحقق المشروعات ، ويضل الجهد ، حينذاك يظهر العالم ذا طراوة رهيبة ساذجة كطراوة الطقولة ، لا سند له ولا معالم . ويكتسب أقصى ما يتصوره من حقيقة ، لأنه قاهر هدام للإنسان ، وكما أن العمل في كل حاله يدعو إلى التعميم ، فإن الإخفاق يرد إلى الأشياء حقيقتها^(١) الفردية . ولكن إذا قلبنا الأمر على وجهه الآخر وجدنا — كما هو متوقع — أن الإخفاق بوصفه غاية نهائية هو ممرأة^٢ لهذا العالم وتملك^٣ له في وقت مما : ممرأة^٤ ، لأن الإنسان أسمى مما يقهره ، فهو لا يجادل في الأشياء ناظراً إلى الحدود الضيقة لحقيقتها كما يفعل المهندس والقائد ، ولكنه — على العكس من ذلك — يجادل فيها في أوسع ما يتصور لحقيقتها من حدود ، وهي حدود وجوده للمقهور . فالإنسان بمثابة تأنيب في ضمير العالم . والإخفاق أيضاً تملك^٥ ، لأن العالم حين لم يعد أداة نجاح صار آلة إخفاق . وتنفذ إلى جوانبه — والحالة هذه — غائية غامضة ، هي مقياس يفيد في تقويمه ، فيه من الإنسان بقدر ما فيه من عدلوة للإنسان . وبذا يتحول الإخفاق نفسه إلى نجاة . وليس ذلك لأنه يفتح أمامنا أبواب عالم آخر ، بل لأنه في نفسه يترجح^(٦) ويتحول . فنلا تنبث اللغة الشعرية من أقطاض الشر . فإذا صح أن الكلام خيانة بالإضافة إلى المعاني ، وكان نقل

(١) لأن الإخفاق يحملنا على معرفة خصائص الأشياء وما تنفرد به عما سواها ، ل حين نظل — في حالات النجاح ، وفي الأحوال العادية للحياة — غير عاجزين بهذه الخصائص . فكتلة الأشياء وتوابعها لنا ، ومويفها لا نريد ، كغاية بلتبيننا إلى ما لها من خصائص . وذلك كله رهين بلهجد البنول للفتل على العليات . وبدونه تتشابه الأشياء ، كما يتشابه الناس ، فلا تترك سوى الحقائق العامة الكلية المفضلة في فهمها حق الفهم .

(٢) وذلك أن الإخفاق يحملنا على تقويم هذا العالم على أساس معادل جديد .

المعاني إلى الآخرين مستحيلا ، فشكل كلمة ، إذن ، تستمدولها^(١) الفردى ،
وتصبح بذلك وسيلة إخفاق لنا وأداة إخفاء لما لا يمكن التعبير عنه . وليس معنى
ذلك أنه يوجد شيء آخر غير الكلمات لنقل المعاني ، ولكن بما أن النقل قد أخفق
في النثر ، إذن فقد صار معنى كل كلمة هو الشيء الخالص الذي يتعذر إيصاله إلى
الآخرين . وهكذا يصبح الإخفاق في التعبير إيماء بالمعاني المتعذر نقلها . وإذا عوق
مشروع استخدام الكلمات اتسع المجال للدراك النزيه للكلمات . ونجد وصف
محاولتنا هذه في الصفحة السادسة^(٢) عشرة من الصفحات التي قدمنا بها لهذه
الدراسة . ويزيد الأمر وضوحاً إذا نظرنا نظرة أعم إلى تقويم الإخفاق تقويماً
مطلقاً ، وهو ما يبدو في الأصل في مسلك الشعر المعاصر . ويلاحظ كذلك أن
هذا اللون من الاختيار يعطى الشاعر وظيفة محددة في المجتمع . ففي المجتمع الواحد
الاتجاه أو الدينى ، تقوم الدولة بستر هذا الإخفاق أو يتولى الدينى التعويض عنه .
أما المجتمع الأقل توحداً في الاتجاه والأوغل في فصله بين الدين وأمر الحياة

(١) لأن الكلمات في ذاتها عامة تخفى الجانب الفردى للأشياء . فمثلاً إذا سميت الكوب
فقد اخفت خصائصها الفردية ، وكذلك الفجرة ، أو الضو من أعضاء فرقة قد يصير مجرد
رقم ، يقال اللاعب رقم كذا مثلاً ...

(٢) قدم المؤلف لهذه الدراسة التي ترجمها بمقدمة عنوانها : تأميم الأدب ، ولم ترجمها
لأنها لا تدخل في دراسة « ما الأدب ؟ » التي انصرفت على نقلها . وقد سبق أن ترجمت هذه
الطبعة في مجلة الكاتب للصرى — وفي الصفحة التي يشير المؤلف إليها يذكر أن الأدب القى
يدعو إليه لا يصف المبادئ المطلقة مجردة عن مواقف العصر الإنسانية ، بوصف الخير في ذاته
أو الوطنية أو الحرية في مبادئها المطلقة مثلاً ، بل يصفها مرتبطة بموقف وطنه وعصره . لأنها
في حالة تجريدها حزبة لا تؤثر . ولكنها إذا تخصصت بموقف ظهرت فرديتها ، وإن أعداء
هذه المبادئ من أعدائها يأتوا لا ليس فيه (فإننا تحدثنا مثلاً عن إصناف الظلم مبدأ عاماً
لم يتكرر ذلك أمد ، في حين لو خصصناه بإصناف أهل فلسطين المبردين تكشف الموقف عن
أعداء الإنسانية الحقيقيين ، وتميزوا عن أعدائها ...) فالجبرى وراء المبادئ مجردة عن العصر
— تحليلاً بالحدود — وم يمد الأدب عن وظيفته الاجتماعية والإنسانية التي يجب ألا يتخلى
عناهل من الصور . وفي ذلك يجعل وعى العصر . وعى الإنسان بحقيقته في عصره نفسه ،
وتوافر للأدب وظيفته الاجتماعية الحق .

— كما هي الحال في ديمقراطيتنا المعاصرة — فإن على الشعر أن يسترد هذا الإخفاق .
فشان الشعر شأن من يربح بسبب خسرانه . والشاعر الحق من يختار التضحية حتى
الموت ابتغاء للربح . وأكرر أني إنما أتحدث هنا عن الشعر المعاصر . ففي التاريخ
أشكال أخرى من الشعر لا يدخل في موضوعي شرح صلاتها بشعرنا . فإذا كان
لا بد لنا أن نتحدث عن التزام الشاعر ، فإننا نقول : إن الشاعر يخسر بوصفه
إنساناً ويكسب بوصفه شاعراً . وهذا هو سر ضياعه ، وسر اللقطة^(١) التي يحمل
دائماً طابها ، والتي يعزوها دائماً إلى تدخل ظروف خارجية ، في حين هي اختياره
الحض ، فليست نتيجة لشعره ، ولكنها أصله ومنبعه . فهو على ثقة بالإخفاق

(١) « الشعراء المليون » أو « العقيدة الانحطاطية » L'esprit décadent من الصفات
التي أطلقت على الشعراء الفرنسيين ما بين أعوام ١٨٨٠ و ١٨٩٠ . والشعراء أنفسهم هم الذين
أطلقوها . فقد ألف الشاعر الرمزي ثرين كتاباً بعنوان : الشعراء المليون Les Poètes
Maudits عام ١٨٨٤ ، يؤرخ فيه لشعراء اعتقد أن المجتمع حضهم طهم . ويدور أن
هذه الصفة قد أخذها ثرين من قصيدة : Bénédiction أول قصائده زهور الشعر ،
ديوان الشاعر « بودليير » . وفيها يصور بودليير الشاعر أداة لما أراد الله به من سوء يقتره
أو يصسه به المجتمع منذ ولادته . وهو ضحية ، ولكنه يريد أن يكون ضحية ، ويجد في ذلك
نوعاً من النعمة يرد تمرداً وشكواً . وبذلك الضحية ممتلك الجحود لنهاء الحياة والسعادة
والقانون . وكتب بودليير نفسه عن الشاعر الأمريكي إدجار آلان بو يقول : « ألا توجد ،
إذن ، أرواح مقدسة ، ولقت حياتها على نوع من البادة ، وقضى عليها أن تسيء نحو الموت
والجهد من طريق تعمير نفسها ؟ » . وبينما كان يرى شعراء الرومانتيكية — مثل « هوجو »
و« فيني » — في الشاعر نبي المصور الحديثة ، يتقدم ركب الإنسانية ، لذا بودليير — والرمزيون
بعده — يرون الشاعر ضحية ، وأنه غريب عن كل ما يحيط به ، غير قادر على التكيف مع
مطالب الحياة من حوله (انظر كذلك قصيدة « الألبانوس » لبودليير) — وكان الشعراء
الذين أطلقوا على أنفسهم أنهم انحطاطيون هم نواة الرمزية فيما بعد . ويقول « ثرين » في
قصيدة — سولينا من قصائده : « أمثل الأبراطورية في نهاية انحلالها » . ومؤلف طابهم
العام السام والاشتهار من كل ما حولهم ، وفي الوقت نفسه يتفرون من كل بذل أو إسفاف .
ويقول ثرين : « كلمة الانحطاطيين décadents تستلزم لدينا أفكاراً ساقية دقيقة لدية في
أوجها ، وثقافة أدبية عالية ، وروحاً جذرية يصنّف النعمة المتوترة ... » وقد وجدوا اللغة
عاجزة عن التعبير عن خواص النفوس المعقدة الرقيقة ، فاخترعوا ألفاظاً ، وجدحوا في معاني
اللفاظ قديمة ، ولجأوا إلى وسائل الإيحاء التي تحدثنا عنها في كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبي
الحديث الطبعة الثانية ص ٤٨٧ — ٤٨٧ ، ٤٣٩ — ٤٤١ ، ثم في كتابنا : الأدب المعاصر
ص ٣٧٣ — ٣٧٩ .

الناس لسعي الإنسان . وهو يرتب أموره ليحقق في حياته الخاصة ، كى يتخذ من إخفاقاته الخالص — بوصفه فرداً — شاهداً على الإخفاق الإنسانى بعمامة . والشاعر يحادل أيضاً ، شأنه فى ذلك — كما سنرى بعد — شأن الناثر ، ولكن الجدال فى النثر يتم باسم نجاح أكبر ، فى حين أنه فى الشعر يتم باسم إخفاق مستور وراء كل نصر .

[•] من البديهي أن فى كل شعر بعض مظاهر خاصة بالنثر ، أى بعض مظاهر نجاح . والعكس صحيح : فأكثر أنواع النثر جفافاً يحتوى على شيء من الشاعرية ، أى أنواع إخفاق ، فليس هناك من ناثر — مهما أوتى من وعى وصفاء ذهن — يستطيع أن يدرك على وجه التحديد كل ما يريد أن يقول . فهو دائماً متجاوز بقوله كل ما يريد أو واقف دونه . فكل جملة من جملة بمثابة رهان ومخاطرة يستهدف لها . وكلما حاول الإيمان تفردت الكلمة أمامه بمصائبها . وما من إنسان يستطيع أن يفقد إلى كل أسرار كلمة من الكلمات ، كما وضع ذلك بول فاليرى . وعلى هذا تستخدم كل كلمة فى معناها الواضح للمصطلح عليه ، وفى الوقت نفسه تستخدم لما لها من جرس تكسب به أنواعاً من النموض . وأكاد أقول إنها تستخدم كذلك لهيئتها ، وهذا مما تهتز له مشاعر القارئ أيضاً . ولم نعد — بعد — فى مجال التعبير المصطلح عليه ، بل فى مجال الفيض والصدفة . فالوقفات التى تتخلل النثر وقفات شعرية ، إذ هى معالم لحدوده . ولأجل أن أكون واضحاً كل الوضوح ، اقتصر فى شرحى على الطرفين المتناقضين : حالة النثر الخالص ، وحالة الشعر الخالص . ومهما يكن من شيء فلا ينبغي أن نستنتج من هذا أنه يمكن الانتقال من الشعر إلى النثر بسلسلة متصلة من أساليب وسط ليست بشعرية ولا بشرية . فإن الناثر إذا أفرط فى تدليل الكلمات فإن صورة النثر تتحلل ، وتقع فى الفراغ . وإذا تصدى الشاعر للحكاية أو للشرح أو للتعليم ، صار الشعر مدموغاً بطابع النثر ، وخسر دوره . فالأمر هنا أمر تراكيب معقدة غير صافية ، بيد أنها محددة .

الفصل الثاني

لماذا نكتب؟

نقاط الفصل الثاني

[حرية الاختيار لسهة مشتركة بين الكتاب جميعاً ملتزمين وغير ملتزمين ، وهي أساس للمطالبة بالالتزام — فيها يحس الناظر الطبيعية يظل القصص لما غير ضروري في اكتشافها ، بمعنى أنه لا يوجد — أما في الخلق الفني فالفنان ضروري بالنسبة له ، لأنه هو الذي أنتجه — لا يرى الفنان عمله أبداً غريباً عنه ، لأنه مصدره ، وليس فيه عنصر مفاجأة له ، لأنه جزء من ذاته . وشأن الفنان في هذا غير شأن الصانع الفني يسئل على حسب نماذج توضع له — الفنان لا يمكن أن يجرد من ذاته .

عملية القراءة هي التي يحقق بها وجود السيل الأدبي — الكاتب لا يقرأ ما يكتبه في معنى القراءة المقصودة من الخلق الفني ، لأنه في قراءته لسهة لا يكتشف شيئاً جديداً ، وفي القراءة تتحقق موضوعية القارئ ، وهي التي لا يستطيع أن يحصل عليها الكاتب ، لأنه في عمله ذاتي دائماً — القارئ هو الذي يضئ على السيل الأدبي صفة الوجود المطلق بإنتاجه له من طريق القراءة . وفي هذه القراءة يكتشف القارئ السيل الأدبي كانه موجود طبعي ، أي أن السيل الأدبي حتمي يفرض على القارئ مقوماته — السيل الأدبي لا يكتشفه القارئ من خلال اللغة وحدها ، بل كذلك من خلال الصوت ومناقشة الميارات — جهد القارئ يبادل بجهد المؤلف — دور المؤلف لدى القارئ هو دور التوجيه لا التحكم — أساسه الاعتماد على حرية القارئ وتبادل الثقة بينه وبين الكاتب — رد المؤلف على الفيلسوف « كانت » في اعتداده بجهد الفن غاية في ذاته ، وقد أوجزت هذه النقاط في هامش ص ٥٨ — ٥٩ — الهدف الثاني للفن هو تجديد نظام العالم ، وهو هدف موكول بعملية القراءة — معنى الطرب الفني الذي يكتمل به السيل الفني ، وهو صوت ، يرمة ، دعوة الكاتب المبينة على إثارة المواطن الحرة السكرعة ، لا إثارة الحقد والبغيلة — المعاني الإنسانية الطائفة تتراعى كالأفق من وراء تصوير اللواقظ

الخاصة — الحيدة في الفن مستحيلة — تعاقد الكاتب والفناري
تعاقدنا أساسه الجوهرى الثقة والحرية ولقدان إلفاظ الوعى
السالى وعوالمنا — في أعماق فرائض الفن تكمن فرائض
الخلق — العمل الأدبى في جوهره بمثابة شهادة بالثقة في حرية
الناس — تعلق عواطف الفناري بنسب بقيمة العمل الأدبى —
كل عاولة يقصد بها الكاتب إلى استبعاد قرائه خطر يهدد
الكاتب في وجود الفن نفسه .. [

لكل وجهة . فالفن لدى بعض الناس هروب من الواقع ، ولدى بعضهم
الآخر وسيلة من وسائل التقلب . ولكن من المستطاع أن يهرب المرء من الواقع
بالزهدانية ، أو بالجنون ، أو بالموت ، كما يمكن التقلب بقوة السلاح . فلماذا ، إذن ،
يختار المرء الكتابة دون غيرها ، فيسجل كتابةً مظاهرَ حزبه من الحقيقة
أو مواطن انتصاره ؟ ذلك أن وراء أهداف المؤلفين المختلفة حرية اختيار مشتركة
ينهم هم . أعنى وأقرب إلى رسالتهم من تلك الأهداف . وسنحاول هنا
توضيح هذه الحرية لتري ما إذا كان فيها نفسها ما يبرر ما تتطلبه من
« التزام » الكاتب .

كل إدراك من إدراكنا مصحوبٌ بالشعور بأن الحقيقة الإنسانية ذات
طبيعة « كاشفة » ، أى أن بها وحدها يتحقق الوجود ؛ أو بمباراة أخرى : الإنسان
هو الوسيلة التى بها تتبدى الأشياء^(١) . ذلك أن العلاقات بين أجزاء هذا العالم
إنما تتكاثر بمثولنا فيه . فنحن الذين نعقد الصلة بين هذه الشجرة وهذا الجانب
من السماء . وبفضلنا تتكشف وحدة المنظر الطبيعى المؤلف من هذا النجم الذى

(١) عند الوجوديين فرق بين كينونة الأشياء ووجود الإنسان . فالأشياء المنفصلة عن
الإنسان لا وجود لها عملاً إلا بسلبية الإدراك ، أى بالسلبية العقلية التى يربط المرء فيها بين معرفته
وظواهرات هذه الأشياء . والوجود الحق خاص بالإنسان . أما الأشياء فوجودها عملاً متوقف
على وعى الإنسان لملاقاته للتصدة بها ، أى أنها بمثابة الاعتمادات . انظر مثلاً :

G. Marcel : *Journal Métaphysique*, pp. 15-18.

وهذه الفكرة قريبة الشبه بفكرة الفيلسوف الإسلامى عبي الدين بن الرزى في أن المذكر
هو الذى يوجد الموجودات بصورة لها ، انظر : عبي الدين بن الرزى : ذخائر الأعلام شرح
ترجمان الأهواى ، طبعه بيروت سنة ١٣١٢ هـ ، مقدمة .

اختفى في الواقع منذ آلاف السنين^(١)، مع هذا اللال آن التريبع ، وذلك النهر الأذكن . وسرعة السيارة أو الطائرة هي التي تربطنا بهذه الأرجاء الفسيحة من الأرض . وبكل فعل من أفعالنا يكشف العالم لنا عن وجه جديد . ولكن إذا كنا نحن المكتشفين للعالم ، فإننا نعرف كذلك أننا لسنا له بمخالفين . فإذا نحن انصرفنا عن منظر من المناظر ، ظل المنظر دون شاهد قابلاً غائصاً في ظلام المجهول^(٢) ، أي أنه يظل موجوداً مجهول الوجود . ولن يبلغ الجنون بإنسان أن يعتقد أن المنظر في هذه الحالة يصير معدوماً ، وإنما العلم مصيرنا نحن . وستظل الأرض على حالتها حتى يأتي وعي آخر يوقظنا . وهكذا ؛ إلى وعينا الذاتي بأننا « مكتشفون » يضاف وعي آخر : هو أننا غير ضروريين بالنسبة إلى الشيء المكتشف .

أحد الدواهي الأساسية للتخلف الفنى يتمثل حقاً في حاجتنا إلى الشعور بأننا ضروريون بالإضافة إلى العالم . فإذا سجلت — في لوحة مرسومة أو مقالة — ملامح وجه في منظر اكتشفته من مناظر البحر أو الحقول ، فأحككت الصلة بين أجزائه ،

(١) إنما يضرب « سارتر » النجم الذى اختفى مثلاً ليوضح ذاتية التذكر وقيمتها في وعيه للأشياء ، فتلا بالنسبة للشمس نحن لا نراها حين تشرق إلا بعد أن يصل ضوءها إلينا ، ووصول هذا الضوء يستغرق مدة زمنية قدرها ثمانى دقائق وثمانى عشرة ثانية ، أى أنها تظل مغمورة هذه المدة الزمنية دون أن نراها ؛ وكذلك حين تغرب تختفى في الحقيقة ، ولكننا نظل نراها — وهي مخفية — نفس المدة الزمنية السابقة الكافية لاختفاء ضوءها بعدما . وما أن يضى الجيوم بيتنا وبينها مسافة أكبر بكثير مما بيتنا وبين الشمس ، قد تبلغ هذه المسافة مئات أو آلاف السنين الضوئية ، إذن لو اختفى نجم من هذه النجوم البعيدة ، فإننا نظل نراه آلاف السنين التي لا بد منها لاختفاء ضوءه عن عيوننا .

(٢) يرى « سارتر » أن الأشياء ظاهرات تتحرك بالنسبة إلى شخص يدركها ؛ ولكنه يجرس في الوقت نفسه على أن يتجه إلى أن هذه الظاهرات التي بها تتحرك الأشياء ، أو الأشياء المأثلة لإدراكنا في ظاهرات ، لها في ذاتها وجود مستقل عن الإدراك ، وهو أساس عملية الإدراك . وبسببه « سارتر » الوجود المتضمن لحدود الظاهرة ، أو الوجود التام .

وأدخلت فيه من النظام ما كان يعوزه ، وفرضت وحدة الفكر على مختلف أجزائه ، فعلى — في هذه الحالة — وعيٌ بأنني أتبع هذا النظر بأجزائه ؛ أي أني أحس بأن ضروري بالنسبة إلى ما خلقت . ولكن الشيء الذي خلقته فنياً هو الذي يستعصى على هذه المرة : إذ لا يمكن أن أكتشف وأخلق في آن^(١) . فأنطلق بمنزلة الشيء غير الحتمي^(٢) بالنسبة إلى القوة التي خلقته . فمن الواضح ، ميدانياً ، أن الموضوع الذي أتبعه الفنان — حتى لو ظهر في عيون الآخرين كأنه كاملٌ أنشأت — هو لدى منتجه موضع نظر دائم : يستطيع دائماً أن يغير هذا الخط في اللوحة ، أو هذه الصيغة ، أو هذه الكلمة ، وبذا لا يفرض الإنتاج نفسه فرضاً على منتجه . وقد سأل رسامٌ مبتدئ أساتذه قائلاً : « متى أعد اللوحة من لوحات رسبي كاملة ؟ » . فأجابه الأستاذ : « في الوقت الذي تستطيع النظر إليها دهشاً قائلاً في نفسك : أنا الذي فعلت هذا !! » .

ومعنى هذا أن الفنان لن يصل إلى هذا الوقت أبداً ، لأن هذا يقتضي منه النظر إلى عمله بمعنى إنسان آخر لكي يكتشف ما أنتج . وبدعى أن وعينا بما أتبعنا يقل كلما زاد وعينا بقوتنا^(٣) للنتيجة . إذا كانت المسألة خاصةً بصناعة الحرف أو التجارة ، فنحن نعمل طبقاً لنماذج موضوعة ، حدد الآخرون لنا استعمالها .

(١) أي أن الاكتشاف غير الحتمي ، فهما عمليتان تاليتان تالية الأولى ، فلا اكتشاف إدراك المرء للملاطف التي تربطه بشيء أو منظر مثلاً ؛ وهذه الأشياء أو المناظر مستقلة تفرض نفسها على مكتشفها ؛ على حين عملية الخلق التي تستلزم أن يفرض الفنان ذاتيته على ما أتبعه ، وهو حر في إنتاجه أو تغييره .

(٢) أي أنه لا يفرض نفسه على منتجه ، إذ هو موضع نظر منه ، وبجبال تغيير دائم .

(٣) أي أننا لا نرى السبل غريباً عنا كلما كنا مصدر إنتاجه في مجلته ودعايته . فليس في السبل التي ، إذن ، نمسك منهاجاً ودهشة بالنسبة لمنتجه .

وهذا ما ينطبق عليه « فكرة الناس » الشهيرة في فلسفة هيدجر^(١)، لأن الآخرين هم الذين يشتغلون بأيدينا . ويمكن ، في هذه الحالة ، أن تظهر نتيجة العمل غريبة لنا لدرجة تحتفظ فيها أمام عيوننا بموضوعيتها . ولكن إذا كنا نحن نختصر قواعد الإنتاج ومقاييسه ومعاييره ، وإذا كان منبع الإنتاج منبجاً من أعماق القلب ، ففي هذه الحالة لن نجد مطلقاً سوى أنفسنا في عملنا ، لأننا نحن الذين اخترعنا القوانين التي بمقتضاها تحكم عليه ، فلا نرى فيه إلا تاريخنا وحبنا ومرحنا . وحتى لو اقتصرنا ، في هذه الحالة ، على النظر إلى عملنا التقني دون أن نبهه بتغيير ، فلن نفقد منه هذا المرح وهذا الحب ، لأننا نحن الذين وضعناهما بأنفسنا فيه ، ولن نصير تلك النتائج التي سجلناها على اللوحات الفنية أو في الورق موضوعيةً أبداً بالنسبة لنا . فمهمتنا مستغيضة بالوسائل التي كان ذلك الإنتاج وليدها . وتظل هذه الوسائل اكتشافاً قيمياً ، ولكنه ذاتي ، ففيها ذات أنفسنا من الهام وحيل فنية . فإذا حاولنا إدراك عملنا فنحن بصدد خلقه من جديد ، إذ نكرر عملية الفكر التي أبتجناه بها ، فيبدو كل جانب من جوانبه كأنه نتيجة . وهكذا ، في عملية الإدراك ، يبدو موضوع الإدراك هو الحتمية ، والدرك غير حتمي^(٢) ، ثم إن هذا للدرك يبحث عن الحتمية في الخلق التقني ويحصل عليها ، وحينئذ يصير الموضوع الذي خلقه فنياً هو الشيء غير الحتمي بالنسبة إليه^(٣) .

(١) Martin Heidegger فيلسوف ألماني معاصر ، ولد عام ١٨٨٩ ، ومن مؤسسي الفلسفة الوجودية ، وهو من تلاميذ الوجوديين الألمان ، مثل جبريل مارسيل في فرنسا . و « فكرة الناس » في فلسفته يبرهن عنها بالتفسير « ثم » ، ولها ينسب على من يرغبون بوجودهم الفردي ما يبرهن وراء الناس ويأمل كما يسلون ، بدون رأي أو فكرة .

(٢) هذه هي مرحلة الكشف أو الإدراك كما سبق أن أشرنا إليها هاشم الصفة السابقة رقم ١ ، وفيها يبدو الشيء للدرك أو للكشف حتمياً يفرض نفسه على من أدركه . (٣) هذه هي المرحلة الثانية ؛ مرحلة الخلق التقني ، وفيه يصير الإنتاج - أي هو في الأصل صورة الشيء للكشف - غير حتمي بعد خلقه فنياً ، أي أنه لا يفرض نفسه على من يكتشفه .
يمكس ما كانت عليه الحال حين كان هذا للدرك في مرحلة الإدراك وقبل الخلق التقني .

وفى الكتابة أصدق مجال يتجلى فيه صدق هذا المنطق . وذلك أن العمل الأدبى خذروف عيب لا وجود له إلا فى الحركة . ولأجل استعراضه أمام العين لا بد من عملية حسية تسمى : القراءة . وهو يدوم ما دامت القراءة ، وفيها عدا هذا لا يوجد سوى علامات سود على الورق . فالكاتب ، إذن ، لا يستطيع أن يقرأ ما يكتبه^(١) ، على حين يستطيع الحذاء أن يقيس حذاء صنته ليعرف ما إذا كان على قدر قدميه ، ويستطيع المهندس أن يسكن البيت الذى صمم . ولله ، حين يقرأ ، فى حال تنبؤ وانتظار . فهو يقنأ بنهاية الجملة ، وبالجملة التالية ، وبالصفحة بعدها ، وهو منتظر أن يؤكد تلك الصفحات بقنبزاته أو ينفياها . فالقراءة تتألف من عدد سيم من الفروض ، ومن أحلام متلوة بيقظة ، ومن ضروب من الأمل واليأس . والقراء سباقون على الجمل التى يقرءونها ، يتقدمون فى ذلك نحو مستقبل محتمل ، ينهار فى بعض أركانه أو يرتفع كلما تقدموا فى القراءة ، ويتكس من صحيفة لأخرى مكوناً الأفق للتحرك للعمل الأدبى . وبدون انتظار وبدون مستقبل وبدون جهل لهذا المستقبل ، لا تتحقق الموضوعية . فعلمية الكتابة ، إذن ، تتضمن شبه قراءة ضمنية بها تصبح القراءة الحقيقية مستحيلة . قد يرى الكاتب الكلمات حين تتألف تحت قفه ، ولكنه لا يراها كما يراها القارئ ، إذ هو يعرفها قبل قراءتها . وليست وظيفته هى الوقوع بين يديه على الكلمات النائمة المنتظرة للقراءة كي يوقظها بنظراته ، وإنما وظيفته أن يلحظ الظروف الترتالية . وفى الجملة ليس لنظرة رسالة سوى التنظيم البحث . والنظر هنا لا يشترط به الكاتب

(١) لأن الكاتب لا يكتشف جديداً بقراءته ما يكتبه ، إذ هو فاق فيما ينتجه ، أى أنه يصمم ذاته فيما يكتبه من أفكار وأكراه وعولف ، فليس فيما يكتبه عنصر مفاجأة بالنسبة له ، فلا يمكن أن تثير القراءة فى نفسه شعوراً غير الذى أودعه فى موضوعه من قبل وكان هو مصدره — وهذا هو ما سيصرحه المؤلف من أن القراءة الحقيقية مستحيلة بالنسبة للكاتب حين يطلع ما يكتبه .

شيئاً سوى ما تركبه اليد من أخطاء هينة . فلا مجال لتنبؤ ولا لتخمين لدى الكاتب ، لأنه يصدد مشروع يقوم به . وكثيراً ما يحدث له أن ينتظر عودة خاطره ، أو كما يقولون : ينتظر الإلهام . ولكن المرء لا ينتظر خاطره كما ينتظر إنساناً آخر . فإذا تردد الكاتب فهو في تردده على علم بأن المستقبل لم يخلق بعد ، وأن عليه هو أن يصنعه ؛ وإذا كان بعدُ جاهلاً بمصير أحد أبطاله فليس لهذا من معنى سوى أنه لم يفكر في هذا المصير ، أو أنه لم يحزم فيه برأى ، فالمستقبل أمامه صفحة بيضاء ؛ على حين يتبدى هذا المستقبل للقارئ في هذه اللاتى صفحة التى تفصله — بما شئحت به من سطور — عن الناية . فالكاتب — فى أى موضع من كتابه — لا يلتقى إلا بإرادته وبمشروعاته وبما يطمح ؛ أو بمباراة أوجز : لا يلتقى فيه إلا بنفسه هو ، ولا يظهر منه إلا على ذاتيته هو ؛ أما للرضوع الذى يخلقته فهو منه فى حرز منيع المال^(١) ، لأنه لا يخلق نفسه . فإذا استمد قراءة ما كتب تذر عليه الخروج من تلك الفائرة ، إذ قد فات أوانه . فهما يمكن من شيء . فلن تنبدى لعينيه الجملة التى كتبها شيئاً خالصاً من الأشياء . قد يذهب فى قراءته إلى أبعد حدود « الذاتية » ، ولكنه لن يتجاوز هذه الحدود . نعم قد يندر أثر جملة راسية أو حكمة بالنة أو صفة أصاب بها موقفاً ، ولكنه الأثر الذى يحدث فى نفوس الآخرين ، يستطيع الكاتب تقديره ولكنه لا يستطيع الشمو^(٢) به .

(١) لأنه لا يمكنه أن يكون موضوعياً — كالقارئ الآخر — فى تصفحه لا خلقه بنفسه .
(٢) أى أن القراءة عملية مؤلفة من شطرين : فالشط الأول هو الإدراك ، أى إدراك الإنتاج الذى ، أو اكتشافه ، وفى هذا الاكتشاف يكون القارئ بالنسبة لما يقرأ فى « وصف » موقف الكاتب فى مرحلة إدراكه للأشياء والمناظر قبل مرحلة خلقه شيئاً لها . فيكون الإنتاج الأدبى بالنسبة للقارئ شيئاً حتمياً ، أى يفرض نفسه على القارئ على نحو ما يفرض الأشياء والمناظر وجودهما على المدرك . وفى القراءة لاكتشف القارئ الإنتاج الذى ومؤلفه على أنهما حتميان أى مفروضان ، وبمباراة أخرى ينتظر إليها موضوعياً . أما الشطر الثانى من القراءة فهو خلق القارئ لا يقرؤه ، أى إبرازه لى عالم الوجود بتوقعه أو إخراجة لى صورة من الصور بناء على ما يتركه منه حين يفهم مولفان لخصائمه .

فلم يكتب « بروس » قط خب كارلوس^(١) الجلسى الشاذ ، لأنه هو الذى أراد أن يكون كذلك قبل أن يشرع فى تأليف كتابه . فإذا اتخذ كتاب ما فى نظر صاحبه يوماً مظهر « الموضوعية » ، فذلك لأن عهد مؤلفه به قد تقدم ، فنتجته وأصبح غريباً عنه بفكره ، وربما لم يعد قادراً على كتابته . وهذه هى حال « روسو » حين استعاد قراءة « العقد الاجتماعى » فى آخر حياته .

إن ليس بصحيح أن المرء يكتب لنفسه ، وإلا كان ذلك أروع فشل . وإذا شرع المرء فى تسجيل عواطف نفسه على الورق ، فبلغ جهده أن يستديم هذه العواطف فى نفسه واهية ضعيفة^(٢) . فليس النشاط الفنى الخلاق إلا لحظة تجريدية مبتورة بالنسبة للأثر الأدبى . ولو كان المرء يعيش وحده لاستطاع أن يكتب ما شاء ، فلن يخرج كتابه إلى الوجود عملاً موضوعياً . وعليه فى هذه الحالة أن يضع القلم أو يراس . ولكن عملية الكتابة تتضمن عملية القراءة لازماً منطقياً لها . وهاتان العمليتان تتزمان عاملين متميزين : الكاتب والقارى . فتعاون المؤلف والقارى فى مجهودهما هو الذى يخرج إلى الوجود هذا الأثر الفكرى ، وهو النتاج الأدبى المحسوس الخيالى فى وقت مما . فلا وجود لقن إلا بوساطة الآخرين ومن أجلهم .

وتبدو القراءة حقاً عملية تركيبية للإدراك والخلق [١] ، وهى تفترض

(١) Charitas شخصية من الشخصيات الأدبية التى خلقها مارسيل بروس فى مجموعة قصصه التى عنوانها : « البحث عن الزمن المفقود » ، وسبق ذكرها هامش ص ٢٨ . وكارلوس ذو ثقافة عالية ، ولكنه يتعذر فى أدنى حركات الرذائل . وهذه الشخصية تشغل مكاناً هاماً فى القصة الرابعة من مجموعة النصوص الناجمة وعنوانها : *Sodome et Gomorrhe* ثم فى القصة الخامسة منها ، وعنوانها : *La Prisonnière* .

(٢) لأن المواقف القوية للعجوبة لا يمكن أن تصحب الخلق الفنى ، لأنها تنوق التفكير والتأمل اللذين يطرهما الضل الفنى . وهذه فكرة أمثال فى شرحها ديدرو ثم بندتو كروكسيه وشرحناهما فى كتابتنا : للمدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية من ٣٤٦ — ٣٤٧ — ٣٦٤ — ٣٧٠ .

جمعية المؤلف وإنتاجه معاً . فإنتاجه حتى لأنه بالضرورة مُتمال^(١) ، ولأنه يفرض بمقوماته الخاصة التي يجب أن يكون القارئ لها في حال انتظار وملاحظة المؤلف كذلك حتى ، لا لأن القارئ يكتشف موضوعه فحسب (أى يبرزه إلى الوجود)^(٢) ، بل لأنه يحمل هذا الموضوع ذا وجود مطلق^(٣) ، (أى أنه يُنتج) . وموجز القول أن القارئ على وعى بأنه يكتشف الموضوع ويخلقه ، فهو يكتشفه في حالة الخلق ، ويخلقه بهذا الاكتشاف . حقاً لا يصح أن نتقبل أن القراءة عملية آلية يتأثر فيها القارئ بالحروف المكتوبة كما تتأثر لوحة آلة التصوير بما ينعكس عليها من ضوء . فإذا كان القارئ شارد اللب أو متعباً أو أحمق أو مضطرب الفكر ، أعياء إدراك كثير من العلاقات للصورة في العمل الأدبي ، فلا يصل إلى درجة إشراق الموضوع في نفسه كما تتبد النار . وفي هذه الحالة يعنى بعض الجمل التي تقرأ ليعينه في ظلام الغموض ، وكأنها تنظم عن طريق الصدفة . أما إذا كان القارئ في خير حالاته ، فإنه سيجول نفسه من وراء الكلمات صورة مركبة لا تعدو كل جملة فيها أن تكون ذات وظيفة جزئية . وتتمثل هذه الصورة في القضية التي يريده الكاتب فيها أو إثباتها ، أو في الموضوع ، أو في المعنى العام . وهكذا ، منذ البدء في القراءة ، لا يبق للمعنى محصوراً لديه في الكلمات ، ولكن المعنى هو الذى يمكنه من فهم كل كلمة منها . وعلى الرغم من أن الموضوع الأدبي يبرز إلى الوجود من خلال اللغة ، فلا سبيل

(١) أى أن له وجوداً في ذاته يجاوز مجرد إخراجك ، شأنه في ذلك شأن الأعياء ، انظر في صدر هذا الفصل هامش من ٤٧ رقم ٢ .

(٢) على نحو ما توجد الأشياء بإخراجك : انظر الهامش للعبار إليه في الرقم السابق .

(٣) أى يحمل منه شيئاً مستقلاً وجوداً قائم بالمثل لا يحال به على مدلول آخر ، وحيث يكون وجوده كالأشياء ، والقارئ هو الذى يكسب للموضوع الأدبي صفة الوجود للطاقم بإنتاجه له من قراءته .

إلى خصره في نطأها ؛ ولكنه — طيبة — على التقيض من ذلك ، إذ لا يتضح للقارىء إلا بالصمت ومناقشة العبارات . وبذا يمكن قراءة مائة ألف من الكلمات التي يحتويها كتاب^١ ، كلمة كلمة ، دون أن ينبع منها معنى البعل الأدبي . فليس هذا المعنى هو مجموع الكلمات ، ولكنه في مجموعها الضوى^(١) . ولن يقبس للقارىء شيء إذا لم يكن بحيث يستطيع ، دون عون يذكر ، أن يزوج نفسه في القراءة وهو في مستوى صمت التأمل فيها يقرأ ، أو بعبارة أوجز ، إذا لم يجترع هذا الصمت ، فيتمزج فيه مفاظها الكلمات والمجل التي أيقظها وثبتها^(٢) . فلذا قيل لى : إن الأجدز أن تسمى هذه العملية اختراعاً جديداً أو اكتشافاً ؛ أجبت^٣ ، أولاً ، بأن مثل هذا الاختراع الجديد — من جانب القارىء — عمل يشارى في ريجته وأصالته الاختراع الأول من جانب المؤلف ؛ ثم إنه إذا لم يكن الموضوع قد خرج من قبل على يد مؤلفه ، فهذا بخاصة لا يمكن أن يُقصد إلى اختراعه من جديد ، ولا إلى اكتشافه ، لأنه إذا كان الصمت الذى تحدث عنه هو حفا غاية كل مؤلف ، فلا أقل من أن نقرر كذلك أن المؤلف لم يعرفه قط^٤ . إذن صمت المؤلف « ذاتى » وسابق على لنة تأليفه ، فهو

(١) أى بالنظر إلى وحدة الموضوع الضوية التي معين على فهم جزئياته ، إذ تكون الكلمات لى هذه الملة وحدات حية ذات وظائف معينة لى بقية العمل الأدبي .

(٢) لى أدب القصة والسرحة — فى العصر الحديث ، وبخاصة فى أدب الوجوديين — لا يدخل المؤلف تحلا سائراً بالمرح والصليل ، بل يمرض للونف الماس فى صورة مشكلة ذات شبة كثيرة ، وقد يوحى للقارىء بمحلك الرشد حيال اللونف ، ولكن مجرد إجماع يرامى نتيجة للتفكير السيق فى سلوك شخصيات القصة أو للسرحة . ومثل هذا الأدب يتطلب من القارىء مشاركة فى خلق القصص أو للسرحات ، إذ يأبى الكتاب المحدثون أن يقدموا للقارىء طمناً مضموعاً ، بل يتركوه أمام اللونف ، موزع الفكر فى اتجاهات غتافة ومتاهات نسبية واجتماعية مروعة ، ليهتدى فيها بنفسه ، وسيفسر المؤلف ذلك بد وبخاصة لى الفصل الرابع ، وانظر أيضاً كتابى : للنسل لى النقد الأدبي الحديث ص ٤٩٦ — ٤٩٨ ،

صحت يمثل المؤلف في غيبة الكلمات ، هو صحت الإلهام الطبيعي الحى الذى تحدده فيما بعد الكلمات : على حين صحت القارىء محصور فى الموضوع . وفى داخل الموضوع نفسه تتجلى أنواع أخرى من الصمت فى الأجزاء التى أقلل المؤلف تفصيلها عن عمد . وأقصد هنا إلى الأغراض المقصودة حقاً للمؤلف بهذه الإغفال ، حتى إنها لا معنى لها إلا فى أماكنها من الموضوع الذى تكشف عنه القراءة . دلى أن هذه الأغراض هى أساس تركيز الموضوع ، وهى التى تكسبه مظهره الخاص به . ويقصر بنا القول إذا شرحنا أنها غير مدلول عليها صراحة فى العمل الأدبى ؛ بل إذا راعيننا الدقة قلنا إنها غير قابلة للتفسير عنها . ولذا لا يصافها المرء فى لحظة محددة من قراءته ، فهى فى كل مكان ولا مكان لها^(١) . فليس من تعبير صريح عن وصف العالم الخيالى المجهب الذى تدور فيه قصة « مولن الكبير »^(٢) ، ولا عن كبرياء العناد فى قصة « أرمانس »^(٣) ، ولا عن درجة الواقعية الحق فى أساطير « كافكا »^(٤) . وعلى القارىء — كى يمتزج كل هذا —

(١) لأن العمل الأدبى أساسه الإيهام لا الأمر ، ولهذا يفتقد الإنتاج الأدبى أثره إذا كانت الأغراض فيه واضحة سافرة ، ولهذا يعب على الروائيين تركهم الخطاية فى قصصهم ومسرحياتهم ، ولهذا يلمز الكتاب الحديثون إلى إغفال الشروح لمواقفهم ، وللى مايسى الإيهام التصويرى أو المادية التصويرية ، ليزكوا لقارىء بجولات مملوفاً بطلته ، وهى مثار الإيهام . انظر كتابى السابق الذكر ، ص ٤٩٧ ، ٥٠١ — ٥٠٤ .

(٢) *Le Grand Meaulnes* قصة رمزية فلسفية للكاتب الفرنسى آلان فورتييه Alain Fournier ظهرت عام ١٩١٣ ، والشخصيات فيها سجيبة الأحلام ، وهى ترمز إلى أن للسعادة لذة إذا وصل إليها المرء مرة واحدة منها أبداً .

(٣) *Armanee* قصة للكاتب الفرنسى ستانفال (١٧٨٣ — ١٨٤٢) ، ظهرت عام ١٨٢٧ ، والشخصية الأولى هى شخصية أوكتاف الذى يحب قريشته أرمانس ، ويظل الحب بينهما غامضاً تشوبه الشكوك ، ويأتى منه كل منها حتى تنفض أمة على هذه الوسواس ، فيتروجان ، ولكن لا يلبث أن يظن — عن طريق الوشاية — أن أرمانس تبروجه لرائه ورسة به ، فيرحل ليعتزلق لى حرب اليونان ويعود هناك .

(٤) *Frantz Kafka* — كاتب تشييكى يكتب بالألمانية (١٨٨٣ — ١٩٢٤) —

أن يتجاوز دائماً حدود ما يقرأ . لا شك أن المؤلف يدلّه على الطريق ، وهذا كل ما يستطيع أن يفعل . والمالم التي يقيمها على الطريق مفصول بعضها عن بعض بفرغ على القارئ أن يملأه ؛ ثم عليه — بعد ذلك — أن يتجاوز هذه المالم إلى ما وراءها . وجهة القول أن القراءة عملية تخلق من القارئ بهوجيه من المؤلف . فمن جهة قد يبدّ الجوهر الوحيد حقاً للعمل الأدبي هو « ذاتية » القارئ . فانتظار « راسكولنيكوف »^(١) هو انتظارى أنا الذى أعبره إليه . وبدون هذا الجزع من القارئ لا يبقى سوى علامات على الورق واهنة . وحقد على عضو الليابة الذى يستجوبه هو حقدى أنا قد أنارته بالحروف المسطورة وقيدته . ولم يكن ذلك النائب نفسه ليجد لولا هذا الحقد الذى أحمله له بوساطة « راسكولنيكوف » . وهذا الحقد هو الذى يعمل منه مخلوقاً لالم ودم . ولكن من جهة أخرى تقوم الكلمات مقام فخاخ تثير مشاعرنا وتجذبها :

== وبكف فيما يكتب عن جانب الجباب في الوجود الإنسانى ، ومختلط في كتابه مالم اللاشعور بعالم الصور .

(١) الشخصية الرئيسية في قصة « الجرعة والمتاب » للكاتب الروسى : دستوفسكى (١٨٦١ — ١٨٨١) وفيها يبدو هذا البطل نبياً لفكرة تؤرقه من جانب مرآية تعظم الناسم بالريا الفاحش وتحبس ثروتها عن مساعدة الموزين ، ويدور في شبه صراع بين الحق التقليدى والإستقلال في الفكر يألفها على هذه الرؤية ، يساعد عالمها الموزين ، ومن هؤلاء أخوته . ويبدو نفسه ارتكاب الجرعة ، ولكنه لا يجد في بيت القتيلة إلا مبلغاً ضئيلاً من المال لا يفي بقى من مشروعاته في تحقيق شيء من العدالة الاجتماعية للبائسين . ويستم الاعتراف بجرمته ليجادل فيها ويبررها حين يبحث رجال العدالة عن الجاني . ويهتم عامل محول ليترف أنه الجاني فيقتل المسألة . ويقسو ضمير راسكولنيكوف عليه . ويشهد عليه الأمر بعد أن يلتقي بالفتاة سونيا الفاهرة الطوية على الرغم من أنها بنتى ، وإنما انحدرت إلى هذه الحوة لتعمل أسررتها وتعلم لأخوتها المياع . وتدفقه سونيا إلى الاعتراف . وعسك عليه بالنى إلى سنيريا . ويرحل وهو يعتقد أنه لم يجرم ، بل أخطأ في تقديره واتخذ ، فكان ما أتاه من قتل أمر لا جدوى له . وفي مناه يتخذ التفكير في سونيا من الاستغراق بضمكيره في الجرعة ، فتسقط في نفسه الماني الإنسانية . وفي القصة إلى جانب ذلك أحداث فرعية كثيرة .

فكل كلمة طريق للتمالى ، إذ هي تشكل عواطفنا وتنفيها وتمزوها إلى شخص خيالى مهنته إحيائها فينا ؛ وليس له من جوهر سوى هذه العواطف المتتارة التى تصير به ذات موضوع ، لأنه يمنحها إطاراً وأفقاً . فكل شيء بالنسبة للقارىء موضع نظر ، كما أن كل شيء قد فرغ من النظر فيه . وإنما يتحقق وجود العمل الأدبى على قدر المستوى الدقيق لطاقة القارىء . وحين يقرأ فيخلق ما يقرؤه ، يظل على علم بأنه يستطيع دائماً أن يذهب إلى أبعد من ذلك فى قراءته ، ممسكاً فى تعمقه قراءةً وخلقاً . وإنتاج القارىء لصفات ما يقرأ — على هذا النحو المطلق الذى يصدر عن ذاتيتنا فلا يلبث أن يتضح أمام أعيننا فى شكل « موضوعى » — هو إنتاج منبع يمكننا أن نرى فيه مشابه من العلم الواضح الذى خص به « كانت » الذات الإلهية .

وحيث إن الخلق الفنى لا يتم وجوده إلا بالقراءة ، وحيث إن على الفنان أن يكل إلى آخر مهمة إتمام مابداً ، وحيث إنه لا يستطيع إدراك أهميته فى تأليفه إلا من ثباتاً وعى القارىء ؛ إذن كل عمل أدبى دعوة . فالكتابة دعوة موجهة إلى القارىء ليُخرج إلى الوجود « الموضوعى » ما حاولته من اكتشاف مستعينة باللغة . فإذا سأل سائل : وإلام تلك الدعوة من الكاتب ؟ فالإجابة ميسورة : بما أنه لا سبيل إلى الثور فى الموضوع الأدبى على السبب الكافى لظهوره فى هذا المجال الفنى ، لا فى نفس الكتاب (إذ ليس فيه سوى أنواع من التوجيه لإدراكه)^(١) ، ولا فى تفكير الكاتب ، إذ أن ذاتية الكاتب التى لا يستطيع أن يتجاوز حدودها ليست مهراً للخروج منها إلى « الموضوعية » ، إذن ظهور العمل الفنى حدث جديد لا سبيل إلى شرحه بالأفكار الذاتية السابقة عليه .

(١) إذ أن المطلب الأساسى للوفى يوحى به ولا يصرح

وحيث إن هذا الخلق للوجه بداية مطلقة ، إذن هو من ثمرات حرية القارئ
في أصفى ما يحتمل هذه الحرية من معنى . وبنا تكون الكتابة دعوة موجهة من
الكاتب إلى حرية القارئ لتكون عوناً للكاتب على إنتاج عمله . وقد
يعترض بأن كل الآلات بمثابة دعوة موجهة كذلك إلى حريتنا ، إذ هي وسائل
للعمل في حيز الإمكان ، فليس للعمل الفني من هذه الجهة ميزة خاصة . وإنه
لحق أن الآلة تنحصر مجسد للعملية التي تستخدم فيها ، ولكنها تظل في مستوى
الأمر الملحق . ففي مكتبي استخدام القدم لا يسمّر به حقيبته أو لأفزع به رأس
جاري . فإذا نظرتُ إليه في نفسه فليس هو بدعوة موجهة إلى حريتي ، لأنه
لا يضغى أمامها وجهاً لوجه ، بل يهدف — أولاً — إلى خدمة الحرية مستبدلاً
بالاختراع الحر للوسائل سلسلة من التصرفات التقليدية المنظمة . والكاتب
لا يخدم حريتي ، ولكنه يستثيرها للعمل . وفي الحق لا يستطيع امرؤ أن يتوجه
إلى الحرية — من حيث إنها حرية — بوسائل القهر أو الحيلة ، أو للنفقة . فليس
للوصول إليها سوى طريقة واحدة تنحصر أولاً في الاعتراف بها والثقة فيها ،
ثم في طلب عمل منها باسمها هي ، أى باسم الثقة التي أوليتُها . فليس الكاتب
إذن كالألة في أنه وسيلة لأية غاية ، بل يتجلى في صورة غاية لحرية القارئ .

و يترامى لي تمييز « كانت » : « الغائية بدون غاية »^(١) تمييزاً غير مطبق

(١) يرد للأولف هنا على الفيلسوف الألماني « كانت » Kant (١٧٧٤ - ١٨٠٤) ،
إذ أن هذا الفيلسوف يعدّ للغة الفنية غاية في ذاتها ، فلا ينبغي أن تبحث وراءها عن غاية
خفية أو اجتماعية ، وكانت آراؤه الفلسفية دعامة دعاء أهل الفن . ونذكر هنا النقاط
الأساسية التي تخص الحكم الجمال عند « كانت » على حسب ما ذكره في كتابه : « قضا الحكم »
الذي نشره عام ١٧٩٠ — يرى « كانت » أن الحكم الجمال يختص بمميزات . أولها من ناحية
وسله : وهو أن حكم التذوق فيه صادر عن ارتضاء لا تدفع إليه منفعة . أى أن للغة الفنية لا تهتم
بحقيقة موضوعها ، بخلاف اللغة الحسية التي تتطلب التذوق ، ومثلاً الرضا الحلقى الذي يتطلب تحقيق
موضوعه . والرسم يجب بأكبر أو بصورتها ، ولكنه لا يشتهى أكلها أو شربها =

ثانياً . وثاني ميراث الحكم الجمالي من ناحية عموم الفهم الجمالية أو كينيتها : فالجميل هو الذى يروق كل الناس دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة . وذلك أنه لا سبيل لنا إلى معرفة شيء عام عالمي دون أفكار تجريدية عامة نستطيع بها تقويمه ؟ إلا الجمال ، فإننا نستطيع أن ندرسه وهو محسوس ، ونقومه على هذه الحال تقويماً عاماً مشتركاً بين الناس ، دون حاجة إلى أفكار مجردة . فالحكم الجمالي « ذاتي » اجتهاد ، ولكنه عام موضوعي ضرورة ، إذ يفترض اشتراك ذوي الأذواق فيه . وقد يشذ منهم من يخالف المجموع ، ولكنه شذوذ يؤكده القاعدة . وثالث هذه الميزات خاص بالعلاقة ، أى علاقة الوسيلة بالغاية ، فالجمال هو الصورة النهائية لموضوعه من حيث إنه مدرك في ذلك الموضوع دون تصور لغاية من الغايات . قد نظن أن هناك غاية من الغايات للموضوع الجمال ، ولكن لا نستطيع تعديدها . فتلا إذا فكر عالم النبات أو الزارع في وظيفة ناقة في إنتاجها النوعي ، أو في قيمتها التجارية ، فإنه حيثئذ لا يفكر في قيمتها الجمالية . وعلى الفنان لكي يتوارى له الفوق الجمال أن يجب بالعلماء الجليل دون أن يلقى باللائمة هذه الغايات ، فلا يحفظ إلا بالصور غير المحدد بأن هناك غاية في الطبيعة ، دون مقصود محسوس لتلك الغاية . ورابع هذه الميزات : أن كل حكم له ثلاث حالات : إما تقرير حقيقة عن طريق التجربة ، أو برهنة على قضية علمية يعلم بها ضرورة ، أو افتراض احتمال منطقي . إلا الجمال ، فإن خاصته تقرير ما يدرك ضرورة إدراكاً ذاتياً اجتهاد ، ولكنه موضوعي من ناحية التصور ، وافتراض عموم الصور به . فالجميل هو ما يتعرف له بهذه الصفة لأنه مبني شعور بالرضا به ضرورة ، دون حاجة إلى أفكار سابقة . فإذا حكمت بأن هذه الناقة جيدة فليس ذلك نتيجة قياس حسي منطقي ، أو نتيجة تجربة ، كما هي الحال في الطبيعة ولراحة مثلاً ؛ وإنما ذلك نتيجة لحكم ضروري فردي ، يشبه الأمر الصادر عن وعينا الجمال ، فإذا حكمنا بما يخالف ذلك كان في هذا مصيبة للضمير الجمال يشبه مصيبتنا للضمير الحق فيما لو خالفنا واجباً أخلاقياً . وفي هذه الحاسة الأخيرة تقرير صلة صريحة بين الجمال والخلق ، ولكن « كانت » يستند إلى خصائص الحكم الجمال بلمحة فيقرر أن الجمال لا غاية له على نحو مذكرنا (انظر كتابي : للدخول إلى النقد الأدبي الحديث ص ٣٠٧ - ٣٠٩ ، ٣١٨ - ٣١٩) . ويخلص رد « سارتر » على « كانت » في النقاط الآتية : (١) يخلط « كانت » بين جمال الطبيعة وجمال الفن ، لجمال الطبيعة لا تظهر الغاية منه إلا بافتراضها فيه ، بخلاف الجمال في الفن فيه فيه الغاية . (٢) جمال الطبيعة يوجد ثم ينظر إليه ، ولكن جمال الأدب لا وجود له إلا في حين العملية العقلية التي تسمى القراءة ، وقد سبق أن شرح المؤلف ذلك المسمى . (٣) لا يمكن الفصل بين الجمال الفني والقيمة ، بل لا ينظر إلى هذا الجمال إلا في ظل القيمة . وقيمة العمل الفني في الدعوة للوجوه إلى حرية الفارسي . (٤) في الجمال الطبيعي لا وجود لغاية تفرض نفسها علينا في صورة حسية ، إذ ليس من بينها ما يتجلى لنا فيه مقصود الخالق على نحو عالم ، بل هو موضع تأويل وتفسير فردي ، وقد يفسر الجمال في الطبيعة تفسيراً عالياً ، أو يكون نتيجة لصدفة ، ولكن إذا تطلعت الصورة الطبيعية إلى عالم الفن أصبحت الغاية من جمالها مقصودة للكاتب . وهذه الغاية موضوعية بالنسبة للقراء ، ولكن الكاتب يظل فيها بين حدود الغاية الحقة في تأويله لها في الطبيعة والموضوعية الحقة لدى القراء .

على العمل الفني . وهذا التعبير يتضمن في الواقع أن العمل الفني ليس له من
 الثانية إلا مظهرها ، إذ هو قصر على إثارة النشاط الحز المنظم للخيالة كي تلعب
 دورها . وفي هذا إغفال أن حجة المشاهد ليست وظيفتها التنظيم فحسب ، بل
 التكوين . فليست وظيفتها اللعب ، بل هي تثار لتكوين العمل الفني من جديد
 بما يتجاوز ما ترك الفنان من آثار . والخيالة — شأنها شأن وظائف العقل
 الأخرى — لا تستقل في ممتها بنفسها ، بل هي دائماً في خارج نطاق نفسها ،
 وهي دائماً ملتزمة بمشروع . ويمكن أن توجد « غائية بدون غاية » لشيء
 أحكم نظامه في نفسه إحكاماً يدعونا إلى فرض غاية له ، حتى لو لم نستطع
 تحديدها . فإذا حددنا الجمال بهذه الطريقة أمكننا — وهذه غاية « كانت » —
 أن نقرن الجمال في الفن بالجمال في الطبيعة . ففي الزهرة — مثلاً — يشتمل كثير
 من مظاهر التوازي والانسجام في الألوان والانحناءات المنتظمة ، حتى ليلبث ذلك
 أن يغرينا بالبحث عن شرح غائي لكل هذه الخصائص ، فنرى فيها وسائل
 كثيرة ترتب ترتيباً من أجل غاية مجهولة . ولكن هذا هو عين الخطأ ، فجمال
 الطبيعة لا يقارن في شيء بجمال الفن . فالعمل الفني لا غاية له ، ونحن في هذا
 على وفاق مع « كانت » ؛ ولكنه لا غاية له لأنه هو في نفسه غاية . ولا يقيم
 « كانت » في تعبيره وزناً للدعوة التي يتردد صداها في أحماق كل لوحة وكل
 تمثال وكل كتاب . ويعتقد « كانت » أن العمل الفني يوجد أولاً ، ثم ينظر إليه
 بعد ذلك ؛ ولكن العمل الفني لا وجود له إلا حين النظر إليه ؛ وهو قبل كل
 شيء دعوة محضة ومطلب خالص من مطالب الوجود . وليس هو آلة واضحة
 الوجود غير محددة الغاية ، ولكنه يتبدى في صورة واجب يتطلب من القارىء
 القيام به ، وينتظم — قبل كل شيء — في صف الأوامر غير الملقة . فانت مطلق
 الحرية في ترك هذا الكتاب على المنضدة ، ولكن إذا فحطه فقد تحمّلت التبعة

فيه . لأن الحرية لا تمتحن بالثمة الحرة لوظائف الحس الذاتية ، ولكن بعمل خالق يستجاب به لأمر من الأوامر ، تلك الغاية المطلقة^(١) — المقصودة من ذلك الأمر المتعالى الذى هو وليد الحرية ، والواقع فى نفس الرقت موقع القبول — هى ما يطلق عليه : قيمة . والعمل الفنى قيمة ، لأنه دعوة موجهة إلى القارئ . . .

فإذا لجأت إلى قارئى كى يساهم فى تحقيق المشروع الذى بدأت ، فن البدهى أنى عددت القارئ ذا حرية مطلقة^(٢) وقدرة تامة خاتمة وحيوية لاحدها شروط : ولن أستطيع بحال التوجه إليه بوصفه امرأً بشرياً ، فأحاول التأثير عليه بالإقضاء إليه — جملة — بمشاعر الرهبة والرغبة والغضب . يوجد من غير شك مؤلفون لا يهتمون بسوى إثارة هذه المشاعر ، لأن من الميسور لهم الاحتداد إليها وتوجيهها ؛ ولأن لديهم خبرة بالطرق الأكيدة التى يستطيعون بها إثارة هذه المشاعر ؛ ولكن من الحق كذلك أنهم ملومون على مسلكتهم هذا ، كإلام النقاد قديماً « يوربيديس » لمرضه أطفالا على المسرح^(٣) . فأمام العاطفة المشبوبة تفقد الحرية معناها . والحرية — حين تتمتر فى محاولات جزئية — تتخلل بذلك عن واجبها الأول وهو إنتاج غاية مطلقة ، فلا يكون الكتاب بعد ذلك إلا وسيلة لتنفيذ الحقد أو الرغبة . فعلى الكاتب ألا يبحث عما فيه اضطراب وبلبل ، وإلا وقع فى تناقض مع نفسه . فإذا أراد مطلباً من قرائه فيجب ألا يقترح عليهم سوى واجب يقومون به . ومن هنا يكتسب العمل الفنى خاصته الجوهرية ، وهى أنه مجرد اقتراح . فيجب أن تتوافر لدى القارئ فرصة التأمل فى العمل الفنى عن بعد يمكنه فيه

(١) و (٢) المراد هنا بالمطلقة المطلقة بنفسها والى تحمل فى ذاتها مبرر وجودها . انظر : A. Lalande: *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*.

(٣) كما فى مسرحية أندرومك ، حيث يظهر على المسرح ابن أندرومك وهو مولوسوس يرجو من ملائوس ألا يقتله ، وهى طريقة رخيصة لى إثارة الاهتمام ، تماشاهما راسين الكلاسيكي ، فى مسرحيته بنفس النوان .

إيمان النظر إليه . وهذا هو ما خلطه « جوتييه » عن حق بما سماه : « الفن للفن »^(١) ؛ وما خلطه كذلك البارناسيون في دعوتهم إلى تخلص الفنان من عواطفه^(٢) . وليس قصدهم من ذلك سوى مجرد احتراز يبرر عنه « جينييه » بصير أوفى فيدعوه : تأدب الكاتب حيال القارئ . ولكن ليس معنى ذلك أن الكاتب يتوجه بدعوته إلى أية حرية من حريات الإبداع التجريدية . إنما مرد الخلق في العمل الفني إلى المواطن : فإذا كان مؤثراً فإنما يتراعى ذلك التأثير من خلال دموعنا ، وإذا كان هزلياً عرف كذلك بضحكنا . ولكن هذه المواطن من نوع خاص : أساسها الحرية ، وهي معارضة ومسوقة على لسان الآخرين . فإذا اعتقدت في قصة من القصص كان ذلك قبولاً منى لها مصدره حريتي . وقد يكون هذا القبول نوعاً من المناء ، أى تتمثل فيه الحرية خاضعة — اختياراً — لنوع من السلبية ، كي تحصل من وراء هذه التضحية على درجة من درجات التماثل . وقد يبدو القارئ في ذلك سريع التصديق ، وقد يهبط في هذا حتى يصدق أشياء تحاصره في دائرتها كأنها الحلم ، ولكنه يظل في كل لحظة مصحوباً بوعي منه بحريته . وكثيراً ما يراد وضع المؤلف في قياس من أقيسة الإحراج : « إذا اعتقد المرء في قصته وقع فيها لا تسامح فيه ، وإذا لم يعتقد كان عليك الأدبي مدعاة لسفريته » . ولكن هذا قياس أحمق : لأن خاصة الوعي الفني أنه اعتقاد عن طريق الالتزام والتماهد ، وهو اعتقاد موصول بالوفاء لقائ الاعتقاد وبالوفاء للمؤلف ، فهو اعتقاد متجدد دائماً وعن اختيار . ففي كل لحظة أستطيع أن أستيقظ ، وأنا على وعي بهذا ، ولكني لا أريد . فاقتراع حلم ، ولكن يحلله المرء عن حرية ، بحيث تكون كل

(١) و(٢) في كتابنا الأدب الثامن ، الطبعة الثانية ، شرحنا الأسس العامة للفن للفن ، وللنصب البرناسي ، في الفصل السادس من الباب الثاني .

المواطف الجائشة في مجال هذا الاعتقاد الخيالي بمثابة أنتم حريق الخاصة ،
وهذه الأنتم أبرد ما تكون من استرقاق حريق أو من حجبها ، ولكن تتمدد
طراقتها بقدر ما اختارته حريق كي تبين حقيقة نفسها بنفسها . وقد سبق أن
قلتُ إن « راسكولنيكوف » لن يكون غير شبح إذا لم أخلطه في نفسي بما أعر
به نحوه من نور أو صداقة بهما يصير شخصاً حياً . على أن خاصة للموضوعات
الخيالية أنه يمكن أن يُنظر إليها من جانب آخر : فليس سلوك « راسكولنيكوف »
هو الذي يثير سخطي عليه أو تقديري له ، ولكن سخطي وتقديري بما اللذان
يضعيان على سلوكه الدوام والموضوعية . وبذا لا يسيطر موضوع الخيال أبداً على
عواطف القارئ ، كما لا يمكن لأية حقيقة خارجية أن تمهد من هذه العواطف .
ففيها الدائم هو الحرية ، أي أنها جميعاً عواطف كريمة ، لأنني أقصد بالمطرفة
الكريمة تلك التي مصدرها وغايتها الحرية . فالتجارة ، إذن ، رياضة ذهنية كريمة .
وما يتطلبه الكاتب من القارئ ليس هو استعمال الحرية بمنهاها التجريدي ،
ولكنه يتطلب منه أن يمنحه كل شخصه بما له من عواطف وأغراض وميول
ومزاج جنسي وتقدير للقيم . وهذا القارئ لا يمنح الكاتب نفسه ، حين يمنحه ،
إلا عن كرم منه ؛ إذ الحرية تنفذ إلى كل جوانب نفسه ، في أثناء القراءة ،
تغير الجوانب الأشد ظلة من حساسيته إلى شكل آخر . وكما التزم القارئ في
عملية القراءة جانب السلبية ليخلق لنفسه الأثر الأدبي على خير وجه ، فكذلك
تستحيل هذه السلبية لديه إلى عمل إيجابي ، فيسوي قراءته إلى الأعلى . ولذا
كثيراً ما يرى المرء من شُهِروا بقسوة قلوبهم يذرفون الدمع لاطلاعهم على قصص
تصور صنوف البؤس الخيالية . فقد استحالوا لحظة إلى ما كان يجب أن يكونوا
عليه لو لم يمضوا حياتهم مبدلين القناع بأنفسهم على حريتهم .

وهكذا يكتب المؤلف ليتوجه بكتابه إلى حرية القراء متطلباً منهم أن يخرجوا عمله الأدبي إلى الوجود . ولكنه لا يقف عند هذا الحد ، بل يتطلب منهم بعد ذلك أن يبذلوه الثقة التي منحهم إياها ، وأن يعترفوا بحريته الخالقة ، وأن يستيروها ، بدورهم ، بدعوةٍ تقابل دعوته وتكون صدقاً لها . وهنا تتجلى في الحقيقة خاصةً عجيبية أخرى من الخواص المنطقية للقراءة ، هي أنه على قدر معرفتنا بحريتنا تكون معرفتنا بحرية الآخرين ، وعلى قدر تكليفهم لنا يكون تكليفنا إياهم .

إذا سحرني منظر طبيعي فأنا على علم بأنني لست خالقه ، ولكني أعلم كذلك أنه لو لانا لم توجد قط تلك الصلات التي يربطها نظري بين الأشجار والأوراق والأرض والأعشاب ؛ وأعلم أيضاً أنني لا أستطيع تبين سبب ما لمظهر الغائية فيها ؟ ككشف من تناسب الألوان وانسجام الأشكال والحركات التي يثيرها مهيب الزمخ على ذلك المنظر . وعلى الرغم من هذا فالمنظر موجود ، وما هو ذا أمام عيني . فلا يمكنني ، إذن ، أن أتصرف بحيث أُخرج إلى الوجود شيئاً بدون أن يكون هذا الشيء موجوداً من قبل . وحتى في حال اعتقادي في وجود الله أن أستطيع عقد صلة — إلا إذا كانت مجرد ثرثرة — بين الحكمة الإلهية في هذا العالم وبين المنظر الخاص الذي أشاهده ^(١) . فإذا قلت إن الله صنع هذا المنظر لبروقتي ، أو أنه خلقني بحيث يسرني ذلك المنظر ، كان هذا وضماً للسؤال موضع الجواب . فهل المزاوجة بين الأزرق والأخضر مقصودة ؟ كيف لي بعلم

(١) أي من ناحية الجمال في هذا المنظر الخاص ، إذ قد يمكن تحليل ألوانه علماً ، كزرقه للآه بسبب عمق النهر ، أو تكون أجزاء المنظر الجبل قد تلات اصافاً كخضر أشجار على حافة نهر ودون قة جبل مكسو بالثلج . . . على أن هذا الجمال في المنظر الخاص في الطبيعة تمتد تولي تضيئه . فليست غايته فاطمة . وفي هذا يرد المؤلف على « كانت » ، انظر حاشي ص ٥٨ — ٥٩ .

هذا؟ ففكرة الحكمة الإلهية لا تشرح، شرحاً يقينياً، أية غاية فردية، وبخاصة فيما نحن بصدده من حالة؛ إذ يمكن شرح المشبب الأخضر على حسب قوانين علم الحياة وبمقتضى خصائص ناتجة وبمحكم ما تحتمه العوامل الجغرافية؛ على حين اللون الأزرق في الماء سببه عمق النهر أو طبيعة الجرى أو سرعة التيار. وتناسب الألوان - إذا كان مقصوداً - لا يبدو أن يكون شيئاً ثانوياً، إذ هو النقاء لسلسلتين سببيتين من الحوادث، أى أنه يبدو - لأول وهلة - وليد الصدفة. وعلى خير تقدير تظل الغائية موضوع جدل لا يُفرغ منه، ويظل كل ما نربط به بينها وبين الأشياء من علاقات فرضاً من الفروض. فلا وجود هنا لغاية تفرض نفسها علينا في صورة حتمية، إذ ليس من بينها ما يتجلى فيه مقصود الخالق على نحو قاطع. ولذا لا يعد الجمال الطبيعى، في شيء، دعوة موجهة إلى حريقنا؛ أو تعبير أدق: يوجد في مجموع الأشجار المورقة والأشكال والحركات نظام ظاهرى، أى دعوة وهمية تبدو كأنها تستثير هذه الحرية، ولكنها لا تلبث أن تتلاشى تحت نظرنا. ولا نكاد نبداً في رجح النظر في ذلك النظام حتى تختفى تلك الدعوة، ونبقى بعد ذلك أحراراً في ربط هذا اللون بهذا أو بذاك من الألوان، وفي عقد صلة بين الشجرة واللحاء أو بين الشجرة والسماء أو بين الشجرة والماء والسماء. وتصير حريقى هوى من الأهواء لا ضابط له. وأبعد عن «الموضوعية» الوهمية التى كنت أرى فيها دعوة موجهة إلى حريقى بقدر ما أكون من علاقات جديدة بين ما أرى من أشياء. وأظن «أحلم» ببعض مبررات لوجود هذا المنظر أستشفها في غموض من خلال الأغنياء. ولا تعدو الحقيقة الطبيعية بذلك أن تكون تلمة لأحلام الخيال. وبسبب أسنى العميق على أن ما أدرسته في لحظة عابرة من نظام لم يكن ثمرة لمداية أحد، وبالتالي لم يكن حقيقة ثابتة، قد يحدث حينئذ أن أضفى على

حتى هذا صفة الدوام، فأسجله في لوحة أوفى كتاب. وبذا أضع نفسى موضع الوسيط بين « الثانية »^(١) بدون غاية « التى تتجلى في مشاهد الطبيعة وبين نظرات الناس لها، فأقله إليهم، فتصبح الغاية بذلك النقل إنسانية. فالنفس هنا شعار من شعار الاحتفال بالقرائح، والقرينة وحدها كفيلة بعناية التأويل. وهنا شئ أشبه بما يجرى في نقل الأسماء في النسب على حسب ما للزوج من حق يتميز به عن امرأته، حيث لا تُذكر الأم في سلسلة النسب، ولكنها تظل الوسيط الضروري بين الخال وابن الأخت. وبما أنى استطعت أَسَرَّ ذلك الخيال العابر، وعرضته على الآخرين بعد أن جلوته وبعد أن تَمَثَّلْتُه بفكرى؛ فلآخرين، إذن، أن يضموه موضع الاعتبار عن ثقة، لأنه أصبح لديهم محدد الغاية. أما أنا فلا أشك في أنى سأظل على حدود « الذاتية » و « الموضوعية »، دون أن أستطيع أبدا التأمل في النظام الموضوعى الذى كنت وسيطاً في نقله.

وشأن القارئ على التقيض من ذلك، إذ يتقدم في مأمّن. فكيفما أمعن في بعده فقد ذهب المؤلف إلى أبعد منه: ومهما عقد من صلات بين الأجزاء المختلفة للكتاب—أو بين الفصول أو الكلمات—فهو على ثقة من أنها جميعاً مصوغة عن إرادة وقصد. وحتى لو استطاع—على حد تعبير « ديكارت »—أن يزعم أن هناك نظاماً خفياً بين أجزاء لا يظهر لها نظام، فإن المؤلف قد سبقه في هذا الطريق؛ فالأ نظام له من مواطن الجمال هو أيضاً من أثر الفن، أى أنه نظام على وجه آخر. والقراءة استدلال واستجواب ووعيد، وأساس أنواع هذه الحيوية كلها يرتكز على إرادة المؤلف على نحو ما كان يعتقد الناس مدة طويلة من رد الاستدلالات العلمية إلى الإرادة الإلهية. ومن أول صفحة لآخر صفحة في

(١) انظر هامش ص ٥٨ — ٥٩ .

(٢) أى الكاتب بوصفه خالقاً لسمه الذى المحدد الثانية، على نحو ما سبق أن شرح المؤلف .

الكتاب تصعبنا وتبقى عماداً لنا قوة نرتاح إليها . وليس معنى هذا أننا نترك في أسر مقاصد الفنان ؛ هذه المقاصد — كما سبق أن قلنا — مجال تخمين ، ثم إلى جانبها تقوم تجربة القارئ ، ولكن تخمين القارئ يعتمد على يقينه العميق بأن مواطن الجمال التي تتبدى في الكتاب ليست قط أترأ للصدفة . فالانسجام في الطبيعة بين الشجرة والسماء ولید الصدفة لحسب . وعلى العكس من ذلك إذا وجد أبطال القصة أنفسهم في حال معينة أو في سجن معين ، أو إذا تنزهوا في حديقة ، فإنما يُقصد هنا إلى شيئين في وقت معاً : إلى بحث سلسلة من الأسباب المستقلة (فقد كان الشخص في حالة فكرية معينة مردداً إلى تتابع حوادث نفسية واجتماعية ، وكان كذلك يتردد على مكان معين ، كما كان تخطيط المدينة يضطره إلى عبور حديقة معينة) ، ثم إلى التعبير عن غاية أكثر عمقا ، لأن الحديقة لم تخرج إلى الوجود في العمل الأدبي إلا للتلازم مع حالة نفسية معينة ، وتدل دلالة الأشياء ، ولتجولها جلاء عن طريق التضاد الواضح ؛ ثم إن الحالة النفسية ذاتها لا تدرك إلا في صلتها بالمنظر الطبيعي . والسببية هنا مظهر من المظاهر ، ونستطيع أن نسميها « سببية بلا سبب » ؛ وأما النائية فهي الحقيقة العميقة . ولكن إذا استطعت بهذا أن أخضع أمر النفايات إلى نظم الأسباب ، فذلك لأنني — حين أضع الكتاب — على يقين من أن مصدره هو حرية الإنسان .

إذا كنت أنهم الفنان بأنه كتب ما كتب عن أهوائه ومن أجل أهوائه ، فلا تلبث فتحي أن تتلاشي ؛ إذ لا جدوى حينئذ من دعم النظام السببي بالنظام النائي ؛ ويصبح النظام النائي بدوره مرتكراً على السببية النفسية . ويدخل العمل النفي في هذه الحالة في سلسلة الأمور الموجبة سلفاً وجهة تحكيمية . نعم حين أقرأ لا أنكر أن المؤلف لا يستطيع أن يتحرر من عاطفته ، بل قد يكون أدرك الخطوط الأولى لكتابه تحت سلطان العاطفة . ولكن استقرار رأيه على الكتابة

يفترض أنه أخذ يعتمد من سلطان أهوائه ؛ أو بعبارة أخرى : قد أخذ في إحالة مشاهره إلى مشاعر حرة ، على نحو ما أفعل أنا بمشاعري حين أقرؤه ، أى أنه تصرف تصرفاً كريماً . وبذا تكون القراءة بمثابة تماقد كريم حرٍّ بين المؤلف والقارئ ؛ فيبقى كل منهما في الآخر ويعتمد عليه ويتطلب منه ما يتطلبه من نفسه ، لأن هذه الثقة نفسها كرمٌ وحرية : إذ لا يوجد ما يضطر المؤلف إلى اعتقاد أن قارئه سيعتمد على حريته في القراءة ، ولا ما يضطر القارئ إلى اعتقاد أن المؤلف قد اعتمد على حريته في التأليف ؛ وإنما هو قرار حر يتخذانه كلاهما . وبذا ينعقد بينهما منطق موصول ومتبادل . عندما أقرأ فأنا متطلب . وما أقرؤه — إذا أشبع رغباتي — يدعوني إلى اللقى قدماً في مطالبي للمؤلف بما أريد ، ومعنى هذا أني أتطلب من المؤلف أن يعرض قدامي مطالبته لي بما يريد مني ، وقراء هذا يكون ما يتطلبه المؤلف مني معناه أني أمضي فيما أتطلبه منه إلى أسمى درجة . وبذا تكشف حريق — حين تنجلي — عن حرية الطرف الآخر .

ولا يهمنى كثيراً ما إذا كان العمل الفني نتيجةً لقنٍ واقعي (أو يُدعى أنه كذلك) أو نتيجةً فنٍ تصويري . فهما يكن من شيء فإن العلاقات الطبيعية معكوسة في العمل الفني . هذه الشجرة في صدر لوحة الرسام « سيزان »^(١) تبدو نتيجة لتسلسل سببي ، ولكن السببية ليست إلا وهماً ، إذ تظل — ولا شك — بمثابة اقتراح موجّه إلينا طالما ننظر إلى اللوحة ، غير أنها تبقى مركزة على غائية عميقة . فإذا كانت الشجرة قد وضعت هكذا موضعها ، فذلك لأن بقية اللوحة

(١) Paul Cézanne (١٨٣٩ — ١٩٠٦) رسام فرنسي من المدرسة التاربية ، وبعد تقدمه الفني أساساً من الأسس التي قامت عليها المدرسة التكعيبية ، وكل الحركة الحديثة في الفن .

تطلبت أن يوضع في صدرها ذلك الشكل وتلك الألوان . وهكذا — من ثياب السببية بوصفها ظاهرة من الظاهرات — ينفذُ نظرنا إلى الغائية بوصفها بنية العمل الفني العميقة ؛ ويصل من وراء هذه الغائية إلى الحرية الإنسانية بوصفها مصدر هذا العمل وأساسه الأصلي . فواقعية « فرمير »^(١) جدٌ عميقة حتى ليمتد للراء لأول وهلة أنها في مظهر التصوير . ولكن إذا نظرنا إلى إشراق المواد التي يؤلف منها لوحاته ، وإلى جلال حيطانه الصغيرة الأجبرية ذات الختم الوردى ، وإلى كثافة الزرق في غصن شجرة زهر المسل ، وإلى لمع الطلاء في غلام ردهاته ، وإلى البشرة البرتقالية للوجوه الصقيلة التي يصورها وكأنها من حجر قدامح الماء المقدس ، إذا نظرنا في كل ذلك شعرنا فجأة بما يغمرنا من سرور ، وشعرنا كذلك بأن الغائية ليست في الأشكال والألوان بقدر ما هي في خياله الجسم . فجوه الأشياء نفسها ومادتها السبب فيما لها من أشكال . ونحن أمام لوحات هذا الفنان أقرب ما نكون من الإنتاج الفني المطلق ، لأننا إنما نكتشف في السلبية للمادية نفسها حرية الإنسان التي لا سبيل إلى سبر غورها .

فالعمل الفني ، إذن ، لا ينحصر في حدود الموضوع مرسومًا كان أو منحوتًا أو محكيًا . وكان الأشياء لا تُدركُ إلا في موضعها من العالم ، كذلك تظهر الموضوعات التي يقدمها الفن وثيقة الصلة بالعالم . فورا مغامرات « فابريس »^(٢) تتراعى إيطاليا في عام ١٨٢٠ ، والنمسا وفرنسا ، وتتراعى السماء بنجومها التي كان يستهنيها الأب « بلانيس » وأخيراً تتراعى الأرض كلها . فإذا قدّم لنا الفنان حقلاً أو زهرة فلوحاته نوافذ مطلّة على العالم بأجمعه . فهذا الطريق الأحمر القانص

(١) Vermeer (١٦٣٢ - ١٦٧٥) من أشهر الرسامين الهولنديين ، وأبرعهم

في رسم المناظر الطبيعية .

(٢) انظر حاشي من ٢١ .

في مروج القمح ، نحن نتيه^١ إلى أبعد بكثير مما رسمه «فان جوج»^(١) ، ونستمر
في تتيه بين مروج قح أخرى ونمت سحب أخرى حتى نبلغ إلى نهر يصب في
البحر ، ونتمتع في تنبنا إلى مالا نهاية حتى نفد إلى الطرف الآخر من العالم ،
وحتى أعماق الأرض التي هي عماد الحقول وأساس الغاية . وهكذا يهدف العمل
المنتج للفنان في بضعة الأشياء التي يخلقها أو يعيد خلقها إلى تجديد شامل للعالم
كله . فاللوحة والكتاب كلاهما تجديد للجموع الوجود ، وكلاهما يمثل مجموع
الوجود أمام حرية للمشاهد : لأن الهدف الغائي للفن هو إعادة تنظيم هذا العالم
بمرضه كما هو ، ولكن على تقدير أنه صادر عن حرية الإنسان . ولكن بما أن
ما ينتج للؤلأ لا يكتسب حقيقته « للوضعية » إلا في نظر المشاهد ، إذن هذا
التجديد المنشود موكول بعملية الاستعراض للأعمال الفنية ، وبخاصة عملية
القراءة . نحن الآن على استعداد أكثر من ذي قبل للإجابة على السؤال الذي
ضعناه منذ قليل بشأن اختيار الكاتب التوجه إلى حرية الآخرين من الناس
بحيث يستطيعون معاً — بفضل التعاقد المشترك بينهم وبينه — أن يجعلوا الكون
كله ملكاً للإنسان ، وأن يعملوا الإنسانية وفقاً على العالم .

وإذا أرنأ أن نذهب إلى أبعد من ذلك فليتنا أن نكون على ذكر من أن
الكاتب — ككل الفنانين الآخرين — يهدف إلى منح قرائه نوعاً من
الشعور يطلق عليه عادة اسم الذة الفنية ، وأفضل تسميته : « الطرب الفني » .
وهذا الشعور ، حين يظهر ، يدل على أن العمل الفني قد اكتمل . ويميل الآن
أن نخبر هذا الشعور على ضوء الاعتبارات التي سبقت . ففي الواقع هذا الطرب
الذي يستضي الشعور به على المنتج ، بوصفه منتجاً ، لا يفترق عن الوعي الفني

(١) Van Gogh (١٨٥٣ — ١٨٩٠) رسام هولندي مشهور بلوحاته في رسم
للتاظر الطبيعية والأشخاص .

للشاهد؛ والمُشاهد — فيما نحن بصدده من حالة — هو القارىء . إنه شعورٌ معقد ، ولكنه ذو مقومات وشروط لا يفصل بعضها عن بعض . فهو أولاً لا يفتقر عن الاعتراف ببنية متبالية مطلقة تعوق ، برهةً ، الطغيان النفسى لغايات الوسائل ووسائل الغايات [٢] ، أى تعوق ما نطلق عليه دعوة موجهة إلى حرية القارىء ، أو ما يسمى قيمة من القيم . وبالضرورة يصطحب الوعى ^(١) الوضى الذى أنمخذه حيال هذه القيمة بوعى آخر غير وضى هو الوعى بحريتى ، إذ لا تهتدى الحرية إلى كنهها إلا بطلب متعال . والاهتداء إلى الحرية فى ذاتها طرب ؛ ولكن بنية هذا الوعى الذاتى تتضمن وعياً آخر : ففى الواقع حيث إن القراءة بمثابة خلق للعمل النفسى ، فحريتى لا تبدو فى كامل استقلالها وكفى ؛ بل تبدو كذلك بوصفها قوة خالقة ، أى أنها لا تقف عند سن قانونها الخالص بها ، ولكنها تدرك أنها جوهر العمل النفسى . وفى هذا المستوى تتجلى الظاهرةُ الجماليةُ الحق ، أى الخلق النفسى الذى يبدو « موضوعياً » فى نظر القارىء بوصفه متنبهاً له . وهذه هى الحالة الفريدة التى يجد فيها الخالق ^(٢) متعةً فيما أنتجته من موضوع . وكله المتعة التى تنطبق على الوعى الوضى للاحتاج المقروء كافيةٌ فى الدلالة على أننا أمام مقوم جوهرى من مقومات الطرب النفسى . وتصطحب هذه المتعة الوضعية بالوعى غير الوضى من جانب القارىء ، وهو الوعى بأنه عامل جوهرى ^٣ بالنسبة للاحتاج النفسى الذى يعمده هو جوهرياً . ولأن أسمى هذا المظهر من مظاهر الوعى النفسى : « شعور الأمان » ،

(١) الوعى الوضى أى الوعى النفسى يفرقه العمل الأدبى على القارىء بوصفه اقتراحاً عدداً موجهاً إلى حريته ، والوعى غير الوضى المصاحب للوعى الأول هو الوعى بالحرية تجاه موقف خاص . وهذا الوعى الأخير يشف من حرية الإنسانية كلها ، كما يشف كل موقف فردى من مساوئ الإنسانية الكلية .

(٢) الخالق هنا هو القارىء الذى يخرج إلى الوجود العمل الأدبى بسيلته فى القراءة على نحو ما سبق شرحه .

إذ هو الذى يطبع بطابع المدوء الشامل أقوى للشاعر الفنية . ويرجع فى أصله إلى إقرار الانسجام التام بين « الذاتية » و « الموضوعية » . ومن جهة أخرى : حيث إن موضوع الفن فى الأصل هو العالم بوصفه هدف الفنان من وراء ما يتخيله ، فإن الطرب الفنى يصطبغ الوعى الوضئ بأن العالم قيمة من القيم ، أى واجب يقترحه الفنان على الحرية الإنسانية . وهذا هو ما أسميه : التحول الفنى للمشروع الإنسانى ؛ لأن العالم يبدو ، عادةً ، بمثابة الأفق وراء^(١) موقفنا ، أو بمثابة المسافة اللانهائية التى تفصلنا عن أنفسنا ، أو كأنه المجموع التركيبى للفكرة ، أو جملة العوائق والأدوات على سواء ؛ ولكنه لا يبدو أبداً مطلباً موجهاً إلى حريتنا . وهكذا يصل الطرب الفنى إلى هذا المستوى لأنه صادر عن الوعى بأن فى استطاعتى أن أصلح وأتبنى ما هو خارج تمام الخروج من حدود ذاتى ؛ إذ أتى أحيل الخواطر إلى أوامر ، وأحيل الواقع إلى قيمة : فالعالم هو واجبى ، أى أن الوظيفة الجوهرية التى قَبِلْتُها من حرية هى — على وجه الدقة — أن أجعل موضوعى الوحيد المطلق ، وهو العالم ، وأسوقه إلى الناس فى حركة غير مشروطة . هذا إلى أن المقومات السابقة تتضمن تناقضاً بين الحريات الإنسانية ، فلئنا نجد — من جهة — أن القراءة اعتراف بحرية الكاتب عن قهقهة به وحاجة إليه ؛ ومن جهة أخرى تنطوى المتعة الفنية — كما يحس بها القارئ بوصفها قيمة من القيم — على مطلب عام بالنسبة إلى الآخرين : وهو أن « كلَّ إنسان ، بوصفه حراً كل الحرية ، يشعر بنفس المتعة حين يقرأ نفس الكتاب . وهكذا تتمثل الإنسانية كلها فىسمى ما لها من حرية ، إذ تقرر للقارئ عالماً هو عالماً هو ؛ وهو — فى الوقت نفسه — العالم الخارجى . ففى حالة الطرب الفنى يبدو الوعى الخاص بالموضوع المعروض عيماً

(٢) إذ وراء تخصيص إنصاف مظلوم فى موقف معين يقامى معنى العدل والإنصاف المطلقين ، والرغبة فى تتيق كل مظهر للظلم أينما كان ، ولكن من وراء الموقف الخاص .

تصوريًا للعالم في مجموعه ، كما هو وكما يجب أن يكون في آن ؛ و يوصف هذا العالم ملكًا لنا وغريبًا عنا في وقت مما ؛ ثم إننا أكثر تملكًا له بقدر ما هو أضمن في الفراية عنا . ويشتمل الوعى غير الوضى حقًا على مجموعة الحريات الإنسانية مؤتلفة بوصفه موضوع الثقة والحاجة المألين .

فالكاتب ، إذن ، كشف للعالم ، ثم اقترحه واجبًا يقوم به القارىء . والكاتب لجوء الكاتب إلى ضمير الآخرين بنية الاعتراف به عاملًا جوهريًا في مجموع الكون ؛ وهى رغبة من الكاتب فى أن يحيا مترقًا له بذلك على يد وسطاء من الناس . ولكن بما أن العالم — من ناحية أخرى — لا يبين عن أسرارهِ إلا بالمثل ، وبما أن المرء لا يستطيع الشعور بنفسه فيه إلا إذا تجاوز الواقع بنية تغييره ، إذن فالعالم فى قصص الكتاب يعوزه العمق إذا لم يتم كشفه فى حركة ترى إلى جله متماليًا . وكثيرًا ما لوحظ أن الموضوع فى القصة لا يكتسب غزارة وجوده من تعدد الوصف وطوله فيه ، ولكن من تعدد علاقاته بمختلف الأشخاص ، كما أنه يكون أكثر واقعية بقدر ما يُنزل فيه من جهد وأخذ ورد . وموجز القول : يكون أكثر واقعية بقدر ما يتجاوز الأشخاص هادفين إلى غاياتهم الخاصة بهم . هذا هو الشأن فى عالم القصة بما تحتوى عليه من جماعة الناس والأشياء . فلكي يبدو هذا العالم أغزر وجودًا يجب أن يكون كشف الكاتب له فى إنتاجه كشف التزام فى تخياله عن طريق العمل ، فيكتشفه القارىء كذلك بوساطته . وبعبارة أخرى : كلما كان القارىء أكثر توانًا إلى تغيير العالم الذى يقرأ ، كان هذا العالم القفى أكثر حيوية . قد كان خطأ الواقعية فى اعتقاد أصحابها أن الواقع ينجلي بالتأمل فيه ، وأنه يمكن تبصّر تلك تصويره تصويرًا لا تحيز فيه . وكيف يكون هذا ممكنًا ما دام التحيز فى الإدراك نفسه ، وما دام مجرد تسمية الأشياء فى ذاتها يتضمن تصويرها ؟ وكيف يستطيع

الكاتب — وهو يريد أن يكون عاملاً جوهرياً في العالم — أن يكون كما يشاء بالنسبة للظالم التي ينطوى عليها العالم ؟ وعلى الرغم من ذلك يجب أن يكونه . ولكن إذا قبل أن يصور في إنتاجه للظالم فإنما يكون ذلك في اتجاه يتجاوز حدود هذه المظالم بقصد القضاء عليها . أما أنا — الذي أقرأ — فإذا خلقت وأبرزت إلى الوجود علماً ظالماً فلا أستطيع إلا أن أجعل نفسى مسئولاً عنه . وكل فن للؤلؤ هو في دفعى إلى خلق ما قد اكتشف هو ، أى أنه يجعل منى حكماً فيه . فعلى عاتقنا كلنا تقع تبعة هذا العالم . ولأن ذلك يعتمد على الجهد المشترك لمريقنا كلينا ، ولأن المؤلف قد حاول بوساطتى أن يفرضه على نحو إنسانى ، إذن يجب أن يظهر ذلك العالم خالصاً في ذاته وفي أعنى جوهريه ، كأنما قد نفذت في كل جوانبه ودعمته حرية^(١) تهدف إلى الحرية الإنسانية جماء . وإذا لم يكن هذا العالم حقاً « مدينة النايات »^(٢) التي يجب أن تسود ، فلا أقل من أن تكون خطوة إليها . وموجز القول يجب أن يكون ذلك العالم صيرورة ، وأن يمثل وينظر إليه دائماً — لا بمثابة عبء فادح يتودنا حمله — ولكن من وجهة تتجاوزه نحو « مدينة النايات » . ومهما تكن عليه الإنسانية من خبث ويأس ، فيجب أن يكون الكتاب الذى صورت فيه ذا مظهر كريم^(٣) .

نعم لا ينبغي أن يظهر ذلك الكرم على شكل خطب المواعظ ، ولا في خلق أشخاص فضلاء ، بل ينبغى أن يتضح كأنه المقصود عن حمد . وإنه لحق أن المواطف الطيبة لا تصنع الكتب القيمة ؛ ولكن يجب أن يكون ذلك الكرم

(١) أى التي تتحقق فيها النائية بدون غاية كما يرى « كابت » ، وسيعود المؤلف إلى مناقشة هذه الفكرة في الفصل الرابع من هذا الكتاب .

(٢) لأنه يصور المفاصد ابتغاء معوها ، وإلزام المانى الإنسانية المطلقة التي يهدف عنها الموقف المحدد .

لمحة الكتاب نفسه والنسيج الذى تصور عليه الأشخاص والأشياء . فهما يكن الموضوع الذى يعالجه الكاتب فعليه أن يضمن عليه فى كل نواحيه نوعاً من اللطف الأصيل لئلا نذكرنا بأن العمل الفنى ليس قطعاً مجرد حقائق طبيعية ، ولكنه مطلب من الطالب وليد موهبة . فإذا تناولت هذا العالم ، بما يحتوى عليه مظالم ، فليس ذلك لكى أتأمل فى هذه المظالم فى برودة طبع ، بل لكى أردحا حية بسخطى وأكشف عنها وأبعثها مظالم على طبيعتها ، أى مساوية يجب أن تمضى . وبذا لا يكشف القارئ عن العالم فى عمقه الذى صورده فيه الكاتب إلا بفضل بحث القارئ فيه وسخطه وإعجابه به . والحب الكريم يمين البيعة من القارئ على التمسك بما يريد الكاتب ؛ والسخط الكريم بيعة منه على التفسير ، والإعجاب كذلك بيعة منه على المحاكاة . فبالرغم من أن الأدب شيء والأخلاق شيء آخر ، نرى فى أعماق فرائض الفن فرائض الخلق ؛ إذ مجرد الجهد الذى يتكلفه الكاتب فى كتابته اعتراف منه بحرية قرائه ، وشروع القارئ فى تصفح الكتاب اعتراف منه كذلك بحرية كاتبه . فالعمل الفنى — من أى الجهات نظرت إليه — شهادة بالثقة فى حرية الناس . وما دام القراء كالكاتب لا يعترفون بالحرية إلا بقصد المطالبة بتثبيت دعائمها ، إذن يمكننا أن نعرف العمل الأدبى بأنه تقديم خيالى للعالم فى حدود ما يستلزم من الحرية الإنسانية . وينتج مما سبق ألا وجود لما يسمى الأدب الأسود [أو المشائم] ، إذ مهما تكن الألوان التى تُصور بها العالم مظلمة ، فإن الكاتب لم يصوره كذلك إلا ليشعر الأحرار من الناس حياله بحريتهم . فالقصص كلها إما جيدة أو رديئة . فالرديئة هى ما تهدف إلى إعجاب القارئ بتعلق عواطفه ، وفى حين أن الجيدة بمثابة مطلب ينشده الكاتب من القارئ صادراً عن عقيدته . وليس لدى الفنان إلا جانب واحد يستطيع أن يصور منه عالماً للأحرار الذين ينشد هو موافقتهم ، وهذا الجانب هو مظهر عالم فى

حاجة دائبة إلى قدر أوفر من الحرية يغمر جوانبه . ولن يتصور بحال أن يستخدم الكاتب فيض الكرم الصادر عنه في إجازة الظلم ، ولا أن يستمتع القارئ بحريته إذ يقرأ كتاباً فيه تصوير استعباد الإنسان للإنسان ، أو قبول ذلك الاستعباد ، أو مجرد إحتجام عن استنكاره . من الممكن أن تتخيل قصة جيدة مؤلفها أمريكي أسود ، حتى لو كانت تفيض بفيض البيض ، إذ حرية جنسه هي التي ينادى بها من وراء هذا البغض . وبما أنه يدعوني لأتخذ موقفاً كريماً ، فلن أحتمل — وأنا على شعور بحريتي الخالصة — أن أكون بعض هذا الجنس الظالم ؛ بل أقف ضد الجنس الأبيض ، بل ضد نفسي أنا بوصفي جزءاً منه ، لأهيب بالأحرار جميعاً كي يطالبوا بتحرير ذوي الألوان . . . [٣].

إذ في اللحظة التي أشعر فيها بأن حريتي مرتبطة بحرية الآخرين من الناس رباطاً لا ينقسم ، لا يمكن أن يُطلب مني أن أستخدمها في تصوير استعباد بعضهم لبعض . فليكن المؤلف كاتب رسائل أو مقالات أو هجاء أو قصصياً ، وليقتصر في حديثه على عواطف فردية أو ليهاجم نظام المجتمع ، فهو في كل أحواله الرجل الحر ، يتوجه إلى الأحرار من الناس ، وليس له سوى موضوع واحد ، هو الحرية .

إن كل محاولة — يقصد بها الكاتب إلى استعباد قرائه — خطرٌ يهدده في فنه نفسه . فالحدادُ يهدده الفاشية في حياته بوصفه إنساناً لحسب ، ولا تهدده ضرورةٌ في مهنته ، ولكنها تهدد الكاتب في حياته ومهنته كليهما ، بل هي أكثر تهديداً له في مهنته منها في حياته . وقد رأيت مؤلفين كانوا يدهون من صميم قلوبهم إلى الفاشية قبل الحرب ، قد أصيبوا بالجذب الذهني حتى في اللحظة التي أضنى عليهم فيها الألمان كل ألقاب المجد . ويحضرني على الأخص « دريو

لاروشيل^(١) . لقد خُذع ؛ ولكنه كان مخلصاً لبعوته ، وقد برهن على هذا الإخلاص . فقد قبل إدارة مجلة تعمل يوحى من الألمان . وفي الشهور الأولى أخذ يهدد مواطنيه ويؤنبهم ويعظمهم ؛ فلم يرد عليه أحد ، إذ لم يكن لإنسان من الحرية ما يستطيع أن يرد . وقد استشاط غضباً إذ لم يعد يشعر له بقراء . وألح في دعوته ولكن لم تلح له علامة تدله على أن دعوته قد فهمت من إنسان ، لا علامة حقد ولا علامة غضب كذلك ؛ لا شيء مطلقاً . فبدأ ضالاً وفريسة اضطراب مطرد ، فشكا مر الشكوى إلى الألمان . وقد كانت مقالاته مشرقة الديباجة ، فسمح طعمها ، حتى بلغ به الأمر إلى حد الارتياح ، فلم يجد صدى إلا لدى الصحف التي يمت ضمائرها والتي كان يحقرها . فقدم استقالته ، ثم استعاده ليتحدث من جديد ، لكنه ظل دائماً يصيح في واد . ثم انتهى إلى سكوت فرضه عليه سميت الآخرين . لقد طالب باستعباد الآخرين ، ولكن لا بد أنه دار في خلده الجنون أن الاستعباد اختياري يصدر عن الحرية كذلك . ثم أتى ذلك الرجل الذي طالما أشاد به ، ولكن الكاتب لم يستطع احتياله . وبينما سار على هذا المنوال ، ظل الآخرون — وهم لحسن الحظ الكثرة العظمى — يعتقدون أن حرية الكتابة تستلزم حرية المواطن . فالمرء لا يكتب للعبيد . وفي النظر مرتبط بالنظام الوحيد الذي يحفظ فيه النثر بمعناه : وهو الديمقراطية . فإنيته أحدها يهدد الآخر كذلك . ولن يكن الدفاع عنهما كليهما بالقلم ، حين يأتي اليوم الذي يُكسره القلم فيه على التوقف . وعلى الكاتب حينذاك أن يحمل السلاح . وإذن ، أي جانب سلكت ، وأياً ما تكن الأفكار التي تدمر

(١) Drieu La Rochelle (١٨٩٣ — ١٩٤٥) كاتب فرنسي كبير ، ألف قصصاً

ورسائل سياسية لها طابع الفاشية ، وكان مدير مجلة : المجلة الفرنسية الجديدة . N.R.F.

في أثناء الاحتلال الألماني لفرنسا ، وكانت المجلة تحت إشرافهم . وقد مات هذا الكاتب بضعراً .

إليها ، فسيج بك الأدب في الحرب . فالكتابة طريق من طرق لإرادة الحرية ،
ففي شرعت فيها - إن طوعا وإن كرها - فأنت ملتزم .

وقد يتساءل قوم : وبم الالتزام ؟ بالنفع عن الحرية ؟ إذن ، ما أوجز القصد !!
أو يراد بذلك أن يقيم الكاتب من نفسه حارساً للقيم المثالية كما كان عليه
الكاتب في رأي « بندا »^(١) قبل أن يخون رسالته ؟ أم هل الفرض حماية
الحرية في شئون الحياة اليومية ، بالاشتراك في صنوف الصراع السياسي والاجتماعي ؟
المسألة مرتبطة بمسألة أخرى بسيطة في مظهرها ولكن لا يسائل أحد عنها نفسه
أبداً ، وهي : « لمن نكتب ؟ » .

(١) جوليان بندا Julien Benda (١٨٦٧ - ١٩٥٦) كاتب فرنسي ولد من
أبوين يهوديين ، وقصد سارتر إلى الرد عليه في كتابه : خيانة الكاتب *La Trahison*
des Clercs الذي ظهرت طبعته الأولى عام ١٩٢٧ ، وفيه ينمى بندا على الكتاب اشتغالهم
بالمسائل الوطنية أو الاجتماعية أو انقياسهم في تيارات السياسة ، ويعتبر هذا بمثابة خيانة منهم .
ولهذا المؤلف كتب كثيرة في النقد الأدبي . وهو من أعداء الوجودية والشيوعية والرومانتيكية .
وهو ولوع بالتفكير المجرد ، ولما يفضل الفلسفة على الأدب ، ويسخر من الأدب المعاصر
كله . وسيناقش سارتر آراءه بغيره من التفصيل في الفصل التالي .

تعليق المؤلف على الفصل الثاني

[١] وكذلك الشأن فيما يخص مسلك من يستعرض الأعمال الفنية الأخرى سوى الكتابة ، (كاللوحات المرسومة ، والسيمفونيات الموسيقية ، والنماثيل) ، ولكن على درجات مختلفة .

[٢] في الحياة العملية كل وسيلة جديدة بأن تُعد غاية حين ينشدها المرء ؛ وكل غاية تعبير وسيلة للحصول على غاية أخرى .

[٣] قد ارتاع قوم من هذه الملحوظة الأخيرة . وهأنذا أسألم أن يذكروا لي قصة جيدة واحدة غايتها خدمة الاضطهاد ، وقصة جيدة واحدة كتبت ضد السود أو ضد العمال أو ضد الشعوب المحتلة . ويقول قائلهم : « إذا كان لا وجود لمثل هذا النوع من القصص ، فليس هذا سبباً في ألا تُكتب قصة جيدة في هذه الموضوعات يوماً ما » . ولكنك تعترف ، إذن ، بأنك أنت ، لا أنا ، الذى تقول بنظرية مجردة غير عملية : لأنك تؤكد إمكان حقيقة لم يسبق لها وجود ، لا عماد لك في ذلك سوى إدراكك التجريدى للفن ، على حين أقصر على تقديم شرح لحقيقة مسلم بها .

الفصل الثالث

لن نكتب؟

نقاط الفصل الثالث

[لا يتوجه الكاتب إلى تارىء عالمى ، بل إلى تارىء فى وطن خاص فى موقف محدد — الحديث من الحرية فى معناها التجريدى لا يجدى ، لأنها لا تكتسب معناها الحق إلا فى موقف معين — الحرية فى معناها الإنسانى مفيدة ، بها يفتل المرء عما يضر بحرية الآخرين — كل الأعمال الأدبية محتوية فى نفسها على صورة التارىء الذى كعبت له — أمثلة : شخصيات مينالك وناثاناييل — قصة صمت البحر ... — معنى الالتزام وصلته بحرية الآخرين والعائق الإنسانية — الهجوم يهاصر الكاتب ويقلبه مكاته — الكاتب المستهلك غير المنتج ترهبه المجتمعات لأنه ينقلها من حالة اللاشعور إلى حالة الشعور — الكاتب فى صراع مع قوى المحافظة والجود — الكاتب فى المجتمعات التى يكون بناؤها قائماً على الثورة يمكن أن يكون وسيط الجميع — شقاء ضمير الكاتب فى حالة إسهامه فى الصراع الاجتماعى .

تحليل تاريخى لمطلق الأدب : شقاء ضمير الكاتب قد يهبط إلى أدنى درجاته إذا أصبح الكاتب فى عداد الطبقات الميزة بدلاً من أن يكون على هامشها ؟ مثال : الكتاب فى فرنسا فى حوالى القرن الثانى عشر — قد ينضم الكاتب إلى المذهب الفكرى السائد ويصعد جمهوره بطبقة خاصة من جمهور قلى حين لا يكون له جمهور إمكنى — مثال : الجمهور القليل عند الكلاسيكيين — معنى الكلاسيكية والخنمية فى الأدب — على الرغم من طابع المحافظة فى الأدب الكلاسيكى ، أذى صدق المواقف النفسية فيه إلى زلزلة كثير من القيم السائدة ، فهد بذلك لأدب الثورة فيما بعد .

موقف الكاتب فيما إذا أقسم جمهوره القلى أحزاباً متضادية ،

أو فيما إذا ظهر جمهور الإنكاسي — مثال : جمهور كتاب
القرن الثامن عشر من الصلوة والبرجوازيين — تمتع كتابه
القرن الثامن عشر بوضع ممتاز ، هو شعر جمهور نصين ،
ما بين نبله (وكانوا هم جمهور الكتاب في القرن السابع عشر)
وبرجوازيين (وم طبقة الكتاب في الأصل) — فأصبح
الكتاب أن ينظروا إلى طبقتهم من خارجها ، فأدركوها خيراً
ما أدركها البرجوازيون أنفسهم الذين لم يخرجوا منهم منها ، وإنما
نظروا إليها من خارجها لأنهم كانوا فعلاً يعيشون على هامش
طبقة النبلاء — ونتيجة لهذا الإدراك عبروا عن مطالبها التي كانت
مطالب إنسانية كلية — وليكنهم يحرصوا لخطر القضاء على
رسالتهم بحقوق مطالبهم في نيل البرجوازية مطالبها ، فتوجه
جمهور من جديد في الطبقة البرجوازية التي أجلت — أو
كانت — طبقة النبلاء ؟ ونحن نحقق بذلك مطالبهم فنجد
عليهم المروج مرة أخرى من طبقتهم البرجوازية ، وأصبحوا
يهولهم البرجوازيون في شكل قراء كما كان يهولهم النبلاء في
القديم في صورة هبات ، فأنطبقت عليهم البرجوازية كالنجمين
— والطبقة البرجوازية طلبة وليكنها غير منتجة لأنها وسيط
بين العامل والمستهلك — فدخل الأدب في دائرة الأمور الفنية
يبرو الرسائل ويسكن المواعظ ويسالم — واعتد الأدب من
جديد على الأفكار المجردة للطروقة — لا يمكن رد الأدب
إلى التفكير المحضة — البرجوازي يرحب الكاتب ويريد
إشضاعه — أصبح غرض الكاتب ليس هو التوجه بدعوته
إلى المراتب المظلمة ، بل عرض قوانين فنية متعقدة فيه على قراء
حكوميين بها ملك .

ظهر جمهور إنكاسي من جديد بعد الرومانتيكية — إنخلق
كتاب القرن التاسع عشر بظواهرهم بكتاب القرن الثامن عشر
(ما عدا الليل منهم وخاصة موجو) — عيوب الواقعية ، ثم
الرمزية والسيبرالية ، أنها مشورة في طبقة لا ترى عليها فيها
واجباً ، فليأت إلى النقي للخلق .

تقسم عام لصور القصة — قد التواشى القنية للقصة في القرن التاسع عشر — منطلق الأدب في العصر الحديث — استنتاج الجوهر الخالص للعمل الأدبي — متى استقلال الأدب — يصير الأدب تجريدياً إذ لم تنح له الإحاطة الشاملة بمجمره — البلية التجريدية وهم يضلون به من يتجردون من عصورهم تحلاً بالخلود — الحرية منهاها ألا تطفى مطالب فئة أو طبقة على غيرها ، ولا ولعنا في التجريد — على الكاتب أن يخوض نفس النائرة التي يخوضها قراؤه — أدب « المدينة الفاضلة » [.

يبدو لأول وهلة أنه لا شك في أن الكاتب إنما يكتب للقارىء من حيث هو فرد من أفراد الناس في العالم . وفعلماً رأينا أن مطلب الكاتب يتجه مبدئياً^(١) إلى جميع الناس ، ولكن الأوصاف السابقة أوصاف مثالية . حقاً يعلم الكاتب أنه يتكلم في سبيل حريات متعثرة مقننة ؛ وحقاً حريته هو ليست جد خالصة . فعليه أن يحلها ، فيكتب كذلك لتخليصها من الشوائب . وسهولة التحدث على كعجل عن القيم الخالدة فيها مزلق خطير : إذ القيم الخالدة جد هزيلة . ولو نظر إلى الحرية نفسها من زاوية الخلود لبدت غصناً جافاً ، إذ هي كالبحر في حركة لا تزال تبدأ أبداً . فليست هي سوى الحركة التي بها دائماً يتخلص المرء مما يعوقه ، فيتحرر . والحرية — في أى أشكالها — لا تمنح ، بل على المرء أن يقتصر على شهواته وجنسه وطبقته وأمثه ، فيقتصر بذلك على الآخرين . وإنما يتوقف الأمر في هذه الحالة على طبيعة العقبة التي يحاول اقتحامها ، وعلى المصاهرة في سبيل النصر . فهذا هو ما تتخذ به الحرية في كل حال صورتها . فإذا اختار الكاتب — كما يريد له بنداً^(٢) — أن يتحدث هاذيكاً ، فله أن يتحدث في أسلوب جميل التواصل من تلك

(١) في التناول الأخيرة من الفصل السابق .

(٢) انظر الفصل السابق ص ٧٨ وهناك من المؤلفات الفكرة التي يطيل في شرحها هنا ، =

الحرية الخالدة التي تتحدى بها — على سواء — النازية^(١) وشيوعية ستالين والديمقراطيات الرأسمالية^(٢) ، فإن يضيق بكلامه أحد^٣ ، ولن ينال به إنساناً ، فقد مُنح سلفاً كل^٤ ما طلبه . ولكن هذا حلم مجرد . فسواء أراد الكاتب أم لم يرد ، وحتى لو تطلع إلى المجد الخالد^(٥) ، فهو يتحدث إلى معاصريه ومواطنيه وإخوانه من بني جنسه أو من طبقتهم .

وفي الحق لم يلحظ امرؤ بعد — كما ينبغي أن يُلاحظ — أن تتاج العقل خوفاً وإمبار . فلا يقصد المؤلف أن يقص كل شيء ، حتى لو كان غرضه تقديم موضوعه أكل تقديم ، بل سيظل دائماً يعرف أكثر مما عنه يفصح . ذلك أن اللغة إيمارية . إذا أردت أن أعلم جاري أن زنباراً دخل من الشباك فلا داعي في ذلك إلى خطاب طويل ، بل تكفي كلمة أو إشارة : « اتقه » أو « ها هو » — فإذا ما رآه قد اتضح كل شيء . ولو أن قرصاً من أقراص الحاكي ردد علينا — بدون شرح — الأحاديث التي تجري يومياً في قرية نائية مثل بروفين^(٦) أو أنجوليم^(٧) فإن نفهم منه شيئاً ، إذ لا توجد القرائن من الذكريات

== وهي أن البادية العامة تتراعى بكتابة الألق من وراء وصف اللوائف المحددة التي هي موضوع كل أدب حريص على تأدية رسالته الإنسانية .

(١) أي أن مبدأ الحرية في ذاته يسلم به حتى أعدى أعدائها ، ولكن بمحيد للوقت بين أسدء الحرية الحق من أعدائها .

(٢) يستمر المؤلف — كما سيوضح بعد — ممن يملكون في أديمهم قضايا عامة خالدة لا ترتبط بمسائل عصرهم ، تفلأ منهم بأن ذلك هو سبيل الخلود ، لأن تصور المسائل للوقت في قلوبهم سينتهي بالنهاية . وسيشرح المؤلف وجه الخطأ في فكرتهم .

(٣) PROVINCE مدينة بلاليم سين وملون بفرنسا ، على أحد فروع نهر الدين .

(٤) مدينة كبيرة وعاصمة إقليم شاروت بفرنسا ، على نهر شاروت على بعد ٤٤٤ كم . من باريس .

المشتركة والإدراك المشترك ، وموقف كل من الزوجين ومالهما من مشروعات ، وبالاختصار : لا يوجد العالم الذى يعلم كل من المتحادثين أنه مائل فى ذهن الآخر .

وهذا هو الشأن فى القراءة : فأهل العصر الواحد والمجتمع الواحد الذين عاشوا فى نفس الأحداث ، وواجهوا أو تجنبوا نفس المسائل ، لم فى حلوقهم مذاق واحد ، وعليهم تيمة مشتركة بعضهم مع بعض ، وتجمعهم ذكريات موقى واحدة . ولذا لاجابة إلى الإطالة فى الكتابة ، لأن نم كلماتى مفاتيح . لو أنى قصصت الاحتلال الألمانى على جمهور أمريكى لاحتجت إلى كثير من التحليل والحيطة ، فأخسى بشرين صفحة لتبديد أنواع النظرة والأحكام السابقة وانطراقات . ثم على بعد ذلك أن أثبت من موقى فى كل خطوة ، وأن أبحث فى تاريخ الولايات المتحدة عن صور وزموز قتيح فهم تاريخنا ، وأن يظل مائلاً أمام فكرى — فى كل وقت — فرق ما بين تشاؤمنا نحن الشيوخ الحنكين وتفاؤلهم وهم الأغرار للبندثون . ولكن إذا كتبت فى نفس الموضوع للفرنسيين ، فحقن فيما بيننا تكفينا هذه الكلمات على سبيل المثل : « أنتم موسيقا حربية ألمانية فى جوسق حديقة عامة » . وفى هذه العبارات كل شىء : ربيع مر المذاق ، وبستان إقليمى ، ورجال محلقو الرؤوس ينفضون فى آلات نحاسية ، ورجالة يسرعون الخطا غير حافلين كأنهم هم صم ، وتحت الأشجار اثنتان أو ثلاثة يصغون مقبلي الوجه ، وهذه الألحان التى تتلحق فرنسا فى غير جدوى ، فتذهب مع الريح ، وما كنا فيه من عار وقلق ، ثم غضبنا وكبرياؤنا . فليس اتقارى .

الذى أتوجه إليه الإنسان الذى جمع فى نفسه بين معرفة العالم الأكبر والأصغر

على غرار « ميكروميجاس »^(١) ، وليس هو نموذج « الساذج »^(٢) . كما أنه ليس هو الله — فليس فيه جهل الساذج الوحشي الذي يجب أن يُشرح له كل شيء ، حتى البدييات ، وليس هو روحاً ولا صفحة بيضاء . وليس علماً بكل شيء ، شأن الله أو أحد الملائكة . وإنما أكشف له بعض مظاهر العالم ، فأستفيد مما يعلم لأحاول تلقينه ما لا يعلم . وهو معلق بين الجبل المطلق والعلم التام . وفيه بضاعة محدودة تتغير من لحظة إلى أخرى . وهي كافية للإعجاب بصفته التاريخية . فليس هو في الحقيقة وعياً حابراً للحرية ، ولا تأكيداً صرفاً لما غير مقيد بزمن ، كما أنه لا يعموم فوق التاريخ ، بل إنه مضطرب فيه .

(١) *Micromégas* اسم مأخوذ في الأصل من صفتين يونانيتين ، أولهما *micro* = صغير ، والثانية *megas* = كبير — والاسم علم على بطل قصة فلسفية لقولبير بنس الاسم صدرت عام ١٥٧٢ ، والفكرة الفلسفية في القصة هي لنية الأبعاد وضآلة الأرض والنوع الإنساني في العالم . وميكروميجاس ساكن من سكان الأبرق من نجوم الشعرى الجاثية ، طوله مائة وعشرون ألف قدم ، يزور الأرض في حبة أحد سكان كوكب زحل ، وطوله ستة آلاف قدم . وتدور عادات بينهما وبين فلاسفة الأرض ، ويحدثان من قيام الحرب بين منه الحضارات الصغيرة التي هي الناس ، وصبيان من اعتقاد هؤلاء أن الكون إنما خلق من أبهم ... والفكرة في جبرهما مأخوذة من التاريخ المزدني لسيراكوزي براجرانك ، ثم هي متأثرة برحلات جاليليو الشهيرة .

(٢) *Ingénu* أي الساذج ، بطل قصة فلسفية أخرى لقولبير تحمل نفس الاسم ، نشرت عام ١٧٦٧ ، وهو قبي ولدي كنتنا من أبوين فرنسين ، ولكن نشأ في سن العشرين بين هنود أمريكا ، ثم أتى بهد ذلك إلى فرنسا وتعرف عليه قيس وأخته أنه ابن أخيهما . وقد حملته سناجحه وصراخه وذوقه الفطري على أن يعتقد كثيراً من أمور الكاثوليكين حين أصبح كاثوليكياً . وينصب إلى التلميز « برجان » في فرنسا ، ويأسى على « قبي جاعة البروتستانتين إثر مرسوم نانت الذي كان قد صدر في عهد هنري الرابع عام ١٥٩٨ ، فيجس في سجن الباستيل . وتسمى الفتاة « سانتا لوفيس » التي كان قد أحبها لخلاصه من السجن ، ولا تفر بذلك إلا بعد أن تتنازل عن شرفها لوزير دى هود كير في فرنسا . وينجو حينها ، ولكن توفت هي لتعسا على ما وقعت فيه من عار . والساذج يتم في مأزق تثير الضحك ، ولكنها ذات معان عميقة ، نتيجة لاستسلام فطرته السليمة مع مساوئ العادات السائدة وسوء استغلال العبود في المجسم .

والزقون مرتبطون بالتاريخ كذلك ، ومن أجل هذا وحده كان منهم من يحنى أن يفلت من التاريخ بفترة في الأبدية . وإنما بواسطة الكتاب تتولد صلة تاريخية بين هؤلاء الناس الذين يخوضون غمار تاريخ واحد ، فيتمانون — على سواء — في عمل ذلك التاريخ . والكتابة والقراءة هما الوجهان للحقيقة التاريخية الواحدة . والحرية التي يدعونا إليها الكاتب ليست شعوراً مجرداً خالصاً بحرية الإنسان . فالحرية ، إذا راعينا الدقة في التعبير ، « لا وجود لها » ^(١) ، بل تكتسب في موقف تاريخي خاص . فكل كتاب دعوة إلى تحرير معين على أساس التنازل عن أمور خاصة للمرء ، إذ في كل إنسان جنوح خفي إلى نظم وعادات وأشكال من الجور والصراع ، وإلى العقل والجنون في شئون يومه ، وإلى عواطف قابلة للثبات ، وإلى أنواع عابرة من السناد ، وإلى أشكال من التعبير ، وإلى ما قد يحلبه له الرشد من مفاهيم حديثة ، وإلى حقائق واضحة أو جهالات ، وإلى طرق خاصة في الحاجة مما صيرته العلوم تقليداً حديثاً جارياً في مختلف الليادين ، وإلى آمال ومخاوف ، وعادات من الحساسية والخيال ، وحتى من الإدراك ، ثم إلى تقاليد وقيم موروثية ، وإلى عالم بأكمله يشترك فيه المؤلف والقارئ . وهذا العالم المعروف بكل المعرفة هو الذي ينفث فيه المؤلف الحياة وينفذ فيه بحريته ، وعلى أساسه ينتجز القارئ تحرره الخاص به . ففي هذا العالم يتجلى ما يجب أن يتخلى عنه ، ويبين الموقف الذي يتخذ ، والتاريخ الذي يجب

(١) من مبادئ الوجوديين العامة أن الوجود سابق على اللاهية ، وهذا فارق هام بينهم وبين من سبقهم من الفلاسفة . وسبق أن أشرنا إلى أنهم يترفون بالأممية المأخوذة عن مواقف الوجود المجددة التي بها تتعدد وتكتسب أقوى ما لها من معنى . والحديث عن هذه اللوائف في الأدب هو وسيلة تأدية الأدب مهمته . ويضغ من كلام المؤلف هنا — كما يتضح من حديثه في مواضع أخرى كثيرة — أن حرية الفرد عنده ليس لها من معنى إلا في حدود حدود الفرد بحرية غيره من طبقته أو وطنه ، ثم الإنسانية جماء .

على أن أتأمله ، وأواجه فيه التبعة ، وهو ما يجب على أن أغيره وأحفظ به
النفسى ولآخرين . لأنه إذا كان للظفر للبائر الحرية هو الرضى ، فن الملموم
أن ليس من شأن القوة التجريدية أن تقول : كلا ، بل تصدر « كلا » عن رفض
معين يحتفظ في نفسه بالشئ الذى يُمحمد ويصطليح به حق الصيغة . وما دامت
حرية المؤلف وحرية القارئ تباحث كل منهما عن الأخرى ، ويتبادلان التأثير
فيا ينهما من ثنايا عالم واحد ، فن الممكن أن يقال : إن ما يقوم به للؤلف من
اختيار لبعض مظاهر العالم هو الذى يحدد القارئ ، كما يمكن أن يقال أيضاً إن
الكاتب—حينما يختار قارئه—يفصل بذلك في موضوع كتابه . ولذلك كانت كل
الأعمال الفكرية محتوية في نفسها على صورة القارئ الذى كتبت له . أستطيع أن
أرسم صورة « ناثاناييل »^(١) على حسب كتاب : الفناء الأرضي : فأرى أن الأشياء
التي يدعوننا الكاتب إلى التحرر منها متمثلة في الأسرة ، وفي المقار للموروث حالاً
أو مستقبلاً ، وفي المشروعات النفعية ، وانحساق التقاليد ، والإيمان الضيق ؛
وأرى كذلك أن ناثاناييل ذو ثقافة ، وأن لديه أوقات فراغ ، إذن من الحق ضرب
المثل بينناك^(٢) لعامل أو متعطّل أو لأسود من سود الولايات المتحدة . وأعلم
أنه غير مهدد بأي خطر خارجي من الجوع والحرب والاضطهاد الطبقي والجنسى .
والخطر الوحيد الذى يتهدهده هو أن يصبح فريسة لبيته . إذن فهو أبيض آرى ،
ثرى ، انتهى إليه ميراث أسرة كبيرة برجوازية ، ويحيا في عصر مستقر نسبياً ،
العيش فيه ميسر ، عصر لم تكذب تدياً فيه أفكار الطبقة المالككة في الانحدار :
فيئالك هذا هو على وجه التحديد « دانيل دى فوتمان » الذى قدمه لنا أخيراً روجيه

(١) انظر هامش ص ٢٩ من الفصل الأسبق .

(٢) انظر هس الهامش للشار إليه في الرقم السابق .

مارتين دى جيار^(١) على أنه معجب بأندريه جيد متحمس له . ولأنخذ مثلاً آخر أقرب جداً منا : من المدهش أن قصة «صمت البحر»^(٢) — وهو كتاب ألفه واحد من أوائل حركة المقاومة في أول عهدا ، وغايته جيد واضحة في نظرنا — لم تلق سوى بقض في بيئة المهاجرين في نيويورك ولندن ، وحتى في الجزائر بعض الوقت ، وقد ذهبوا إلى حد رمى صاحبها بالتعاون مع العدو . وذلك لأن فركور^(٣) لم يهدف إلى التوجه إلى ذلك المجتمع . أما في المنطقة المحتلة فالأمر على النقيض من ذلك ، إذ لم يشك أحد في أغراض المؤلف ولا في تأثير ما كتب : ذلك لأنه كان يكتب لنا . وفي الحق لا أظن أنه يستطيع النطاع عن فركور بأن يقال إن الألماني الذي تحدث عنه واقعى ، وبأن يقال

(١) Roger Martin du Gard كاتب فرنسى معاصر ، ولد عام ١٨٨١ ، وله قصص كثيرة ، وقد نال جائزة نوبل عام ١٩٣٧ — ومن أشهر قصصه مجموعة القصص التي عنوانها : les Thibault ، وهي من نوع القصص الشهيرة التي تؤرخ لأجيال متعاقبة ، وهذا النوع بدأه زولا وبزك ، ثم سار على نهجه چول رومان ، وتبهم هذا الكاتب — وهو نوع آخر في الأدب الانجليزي ثم في أدبنا العربي في قصص الأستاذ نجيب محفوظ ، وعنه تحدثنا في كتابنا : للمثل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ص ٦١٥ — ٦١٧ — وعرضية دانييل دى فونتانين Daniel de Fontanin التي يشير إليها المؤلف ، تظهر منذ أول قصة في المجموعة للمشار إليها ، وهي القصة التي عنوانها : الكراسية الرمادية le Cahier Gris (١٩٢٢) وآخر قصة في المجموعة ظهرت عام ١٩٤٠ ، وعنوانها : خاتمة Epilogue . وعلى الرغم من أن هذه المجموعة من القصص تصف الحياة والتقاليد في أجيال متعاقبة ، فعورها هو تاريخ الأزمة السياسية والاجتماعية التي عاينها أوروبا وانتهت بتأسيس وقوع الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ — ١٩١٨) .

(٢) Le Silence de la Mer قصة ظهرت عام ١٩٤٢ — كتابت الفرنسي المعاصر الذي لقب باسم فركور واسمه الحقيقي : جان بروليه Jean Brullier (ولد عام ١٩٠٢) — وتسمى بفركور ، وهو اسم لثابة كشيقة في جبال الألب كانت من أهم مراكز مقاومة الفرنسيين للألمان في الحرب العالمية الأخيرة (١٩٣٩ — ١٩٤٥) — وقصته للمشار إليها تصف الصراع بين الأثرة الوطنية والمصلحة الفردية ، وهذا هو ما سيجريه المؤلف .

(٣) انظر الهامش السابق .

إن الكهل والفتاة الفرنسية كذلك شخصان حقيقيان . وقد كتب كوستر
 Koester في ذلك صفحات جيدة كل الجودة : فصمت الشخصيتين الفرنسيتين
 ليس له وجه من الاحتمال النفسى ، بل إن فيه مذاقاً خفيفاً من الخطأ التاريخى ،
 إذ يذكّر بالصمت المتعبد عند الفلاحين الوطنيين فى قصص موباسان^(١) فى عهد
 احتلال أندر ؛ احتلال آخر ذى آمال أخرى ، وشذائد أخرى ، وتقاليد أخرى .
 أما عن الضابط الألمانى فصورته لانتقصها الحياة ، ولكن من الهدى أن فركور
 — وقد رفض فى نفس الوقت كل اتصال مع جيش الاحتلال — قد رسم تلك
 الصورة على غير نموذج واقعى ، فجعل فيها كل العناصر المكنة من وصى الخيال . إذن
 لم تكن الواقعية هى السبب الذى من أجله فضلت هذه الصور على تلك التى كانت
 الدعاية الأنجلوسكسونية تصوغها كل يوم . ولكن قصة فركور لدى الفرنسي فى
 دولة فرنسا كانت عام ١٩٤١ أقوى تأثيراً . حين يفصل سد من نار بينك وبين
 العدو فليس لك إلا أن تحكم عليه إجمالاً بأنه الشر الجسد : فى كل حرب شكل
 من أشكال^(٢) المانوية . فن المقول إذن أن الصحف الإنجليزية لم تضعيه وقتها فى
 تمييز حبة القمح الطيبة من بين شيل الجيش الألمانى . ولكن الأمر على التقيض
 من ذلك فى الشومب المختلطة المقصورة المختلطة بقاها ، فإنها بالعود ، وعلى أثر
 الحماية الباردة ، تتعلم من جديد كيف تنظر إلى هؤلاء القاهرين على أنهم من
 الناس ؛ أناس طيبون أو خبيثاء ؛ أو طيبون وخبيثاء معاً . فلأن كتاباً كان قد
 صور للفرنسيين عام ١٩٤١ جنود الجيش الألمانى على أنهم غيلان لكان قد أثار
 الضحك وأخطأ بذلك قصده .

(١) Gui de Maupassant (١٨٥٠ — ١٨٩٣) من أشهر مؤلفى القصص القصيرة
 العالميين ، وقد أضحى مدة خدمته الحربية ما بين عامى ١٨٧٠ — ١٨٧١ لا يكتب تجارب
 كثيرة تخضع الحرب وصلة الألمان بالفرنسيين ، وعبر عنها لى كثير من قصصه .
 (٢) لى أنها صراع بين الخير والشر .

وفي نهاية عام ١٩٤٢ قُدمت قصة «صمت البحر» أثرها : ذلك أن الحرب كانت قد بدأت فوق أرضنا من جانبنا بالاعابة خفية ، وبالضرب والمصيان ومحاولات الاغتيال ، ومن جانب الألمان بحجز الفرنسيين في منازلهم ليلا والنفى والسجن والتعذيب وإعدام الرهائن . وحيل بين الألمان والفرنسيين من جديد بمجازة خفي من نار ؟ فلم نعد نرغب في معرفة ما إذا كان الألمان — الذين كانوا يقتلون عيون أصدقائنا ويقتلعون أظفارهم — جناة أم ضحايا للنازية ؟ ولم يمد يكتفى حيالهم بالاحتفاظ بصمت الكبرياء ، على أنهم لم يكونوا بعد ليحتلوا هذا الصمت : ففي لحظة التحول هذه أثناء الحرب كان لا مناص من أن يكون المرء معهم أو ضدهم ؛ وبدت قصة ثرثرة وكأنها نشيد ساذج يتغنى بالحن الحب وسط الضرب بالقنابل ، وللذابح ، والقرى المحترقة ، والنفى ؛ فقدت القصة بذلك جمهورها . فقد كان جمهورها يتمثل فيمن عاصروا عام ١٩٤١ ، بمن استخدمتهم المزرقة ، ولكنهم كانوا في دهشة بما لقنوه عن لطف المحتل ؛ وكان هذا الجمهور راغياً حتى الرغبة في السلم ، فرعاً من شبح البلشفية ، ضالاً على خطب بيتان^(١) . فكان من البش تقديم الألمان لمثل هذا الجمهور في صورة وحشين سفاكين ، بل على العكس كان يجب أن يمنح هذا الجمهور فرصة ليمتد أن من الممكن أن يكون الألمان مهذبين محبوبين ، وما دام قد اكتشفت في دهشة أن غالبيتهم كانوا « أناساً مثلنا » ، فكان من الواجب أن يوضح له من جديد أن الإخاء كان محالاً حتى في هذه الحال ، وأن الجنود الأجانب إنما ظهروا محبوبين على قدر ما كانوا يائسين ضفاء ؛ وأن من الواجب الجهاد ضد مذهب

(١) Pétain (١٨٥٦ - ١٩٥١) قائد فرنسا ، ظل موقفاً فردان عام ١٩١٦ ، ثم كان رئيس وزراء فرنسا أيام الاحتلال الألماني من ١٩٤٠ إلى ١٩٤٤ ، لحكم عليه بالإعدام لتعاونه مع النازي ، وصدر الحكم في ١٥ أغسطس عام ١٩٤٥ ، ولكنه خفف بالحكم بالحبس مدى الحياة .

ونظام مشتهين حتى لو حملها إلينا من الناس من بلدوا لنا غير شريرين .
و بما أن اللز كن يتوجه في الجملة حينذاك إلى جموع سلبية الإرادة ، ولم يكن هناك
— بعد — إلا عدد قليل من الهيئات ذات الأهمية ، والتي كانت تبدو حذرة
كل الحذر في دعاية الشعب للانضمام إليها : إذن كان شكل المعارضة الوحيد
الذى يمكن مطالبة الشعب به هو الصمت ، والاحتقار ، وطاعة الإكراه التى
تشهد بأنها طاعة الإكراه .

وبذا تدل قصة فركور على جمهورها ، وبهذه الدلالة يتحدد مدلولها لدينا :
إنها تريد أن تحارب — فى فكر الطبقة البرجوازية الفرنسية عام ١٩٤١ —
آثار القسالة بين بيتان وهتلر فى مدينة متتوار^(١) وظلت بعد عام ونصف من
المزعجة حية ، لاذعة ، قوية الأثر . ولكن بعد نصف قرن لن تستهوى أحدًا .
بل سيمرى فيها جمهور^٢ ليست لديه معرفة تامة بطروفها أنها حكاية هزلة عن
حرب عام ١٩٣٩ . يبدو أن ثمار اللوز أطيب مذاقا عقب القطاف : وهذا شأن
ما ينتج من الفكر ، يجب أن يستهلك فى موضع إنتاجه .

سيستهى قومًا القول بأن كل محاولة لتفسير عمل الفكر — عن طريق
الجمهور الذى يتوجه به إليه — محاولة زائفة مفتعلة تتناول العمل تناولًا غير مباشر .
ألا يكون الأمر أيسر وأقوم وأدق إذا أخذنا ظروف الكتاب نفسه عاملًا حاسمًا
فى إنتاجه ؟ ألا يكون من الأوفق القول بفكرة «تين»^(٣) فى تأثير البيئة ؟ غير أنى

(١) Montoire مدينة فرنسية على نهر اللوار ، مقاطعة قندوم ، فيها تقابل بيتان مع هتلر

عام ١٩٤٠ .

(٢) يقصد نظرية «تين» فى تأثير الجنس والبيئة وراث اللامى القوى أو الوطنى فى الإنتاج
الفكرى لكل شعب ، وقد شرحنا هذه النظرية ، وقدناها ، فى كتابنا : الأدب المقارن ،
الطبعة الثانية ص ٥٠ — ٥٨ .

أجيب هؤلاء بأن التضيق بالبيئة حاسم حقاً من حيث إن البيئة تنتج الكاتب ، ولما لا أعتقد في ذلك التضيق^(١). إذ الشأن في الجمهور أن يكون على التقيض من ذلك ، لأنه يُجيب بالكاتب ، أى يضع أسئلة يتوجه بها إلى حريته . والبيئة قوة دافعة من الخلف ، ولكن الجمهور — على التقيض — انتظارٌ ، وفراغٌ عيلاً ، وتطلع ، غيا لهذه الكلمات من معان حقيقية ومجازية . وبعبارة أوجز : الجمهور هو الطرف الآخر . وإنى ليعيد كل البعد من دحض تفسير العمل الأدبي بموقف المؤلف ، حتى إنى كنت أنظر دائماً إلى مشروع الكتابة على أنه التجاوز المحر لبعض الحالات الإنسانية جملة . على أن مشروع الكتابة لا يختلف في ذلك عن للشروعات الأخرى . كتب إتيامبل Etienne في مقال بينم عن الذكاء ، ولكنه قليل العمق [١] يقول : (كنت يصدد مراجعة قاموسى الصغير ، حيناً أقت الصدقة دون أننى بثلاثة أسطر ليجون بول سارتره : « أن الكاتب في رأينا ليس من المتقيدين في حياة المجتمع على مثال الكاهنة قستال ، وليس هو من المتحررين منها مثل « أرييل »^(٢) . ومهما يفعل فهو في غمار الممعة ملحوظ وشريك في اللامعة حتى في أقصى حالات عزته) . في غمار للمعة من رأسه حتى القدم . قد كنت أعرف على وجه التقريب كلمة بليز باسكال : « نحن مبغرون »^(٣) ، ولكن ما لبثتُ —

(١) سيعرج المؤلف أن وجه إنكاره لنظرية بن في تأثير البيئة أنها مقصورة على تفسير واقع حياة الكاتب وإنتاجه ، في حين لا يهدف المؤلف إلى التضيق ، بل إلى التوجيه للانكنايات الموزعة في الجمهور والتي تتطلب تنقية وبلورة — استجابة لما يشهده الجمهور في مفروعاته التي يتجاوز بها حاضره إلى مستقبله .

(٢) قستال Ventale كلمة لحراسة إله الآثار « قستا » في أساطير الرومان ، وكانت تختار من خير المالكات في روما ، ونسهر على حراسة نثار المبدع وإذكائها ، وتبقى صغراء طوال حياتها ، فإنما جانت عن المائدة فكتت حية .

(٣) Atriel قد يراد — كما يبدو من السياق — للملاذ للثرد في « الفردوس المفقود » لشاعر الانجليزى ملتون (التفسير السادس بيت ٣٢١) ولكن الأولى أن يكون أرييل الذى في ملهات الصافى لشكسبير ، أى الملاذ الطائر .

(٤) إشارة إلى رمان يسكال المشهور ، وفيه يرى ضرورة الالتزام باختيار رأى من =

بعد قراءة هذه الأسطر — أن رأيت الالتزام يفقد كل قيمته ، ويهبط مرة واحدة إلى أشد الأمور ابتذالاً ، إلى أسر الأمير والعبد .

لن أقول شيئاً آخر سوى أن « إتيامبل » يدعى للكر . إذا كان إنسان مبحراً فليس معنى هذا مطلقاً أن كل امرئ عنده وعى بهذا الإبحار ؛ بل أكثر الناس يمضون وقتهم في إخفاء التزامهم على أنفسهم . ولا يلزم من هذا أنهم يحاولون دائماً الهرب من الحقيقة إلى الباطل ، وإلى الجنان للصطنبة أو إلى الحياة الخيالية ؛ فبحسبهم أن يصفوا الظلام على فوانيسهم ، أو أن ينظروا إلى الجانب القريب من الأشياء دون البعيد منها ، أو إلى الجانب البعيد دون القريب ، أو أن يتعلموا إلى الغابات مفضلين الوسائل ، أو يأبوا التعاون مع أقرانهم ، أو يتعدوا عن الاشتراك في شؤون الحياة احتصاصاً بالرصانة ، أو يترعوا من الحياة كل قيمة ناظرين إليها من جانب الموت ، في حين ينفون ، في الوقت نفسه ، كل رهبة من الموت بانتسابهم في أمور الحياة اليومية ، أو يوهوا أنفسهم ، إذا كانوا من طبقة الطغاة ، أنهم لا يعدون من تلك الطبقة لجلال عواطفهم ، وإذا كانوا من طبقة المضطهدين أخفوا عن أنفسهم نصيبهم من التبعة في الخضوع لمن يضطهدونهم ، محبطين بأن المرء يستطيع أن يبقى حراً في القيد إذا كان على استعداد

« بين الآراء والمخاطرة بإبعاده . فمن في هذا العالم أجب بمسافرين من طريق البحر ، ليس لهم من خيار في أسر السفن ، لم يبق لهم سوى اختيار السفينة . وذلك مجرى إسكال حوار إلى مسألة وجود الله ، تنقل منه هذه الجبل : دالة موجود أو غير موجود . ولكن للأي الرأي أفضل ؟ ... علام نعتمد في رهائنا ؟ فياقل لا يمكن أن نسمع الرأي الأول ولا الثاني ، وبالمثل لا نستطيع أن نتابع عن واحد منها . إذن فلا تتم الخطأ من اختاروا ، لأنه لا قدرى من أسر هذا الاختيار شيئاً — كلا ، لا أؤمنهم على أنهم اختاروا هذا الرأي دون ذلك ، ولكن ألؤمنهم على أنهم اختاروا ... فالصواب ألا نعمل في الزمان — نعم ، ولكن يجب أن نراهم ، فهذا غير إرادي . فأنت بسبيل الإبحار في سفينة من السفن ، فأيتها تختار ؟ » انظر : R. Pascal: Pensées, X, 1.

لتنفوق الحياة الروحية . ويمكن أن يستهدف الكتاب لكل ذلك ، شأنهم شأن الآخرين . ومن الكتاب فريق هو أكثرهم عدداً يزودون بمصنع من أسلحة الحيلة أى قارىء يريد أن يستمرىء نوم الراحة .

وإنما أسمى الكتاب ملتزماً حينما يجتهد فى أن يتحقق لديه وعى أكثر ما يكون جلاء وأبلغ ما يكون كلاً بأنه « مبعر »^(١) ، أى هنلما ينقل لنفسه ولغيره ذلك الالتزام من حيز الشعور التريزى القطرى إلى حيز التفكير . والكتاب هو الوسيط الأعظم ، وإنما التزامه فى وسطته . غير أن من الحق أن نحاسبه فى إنتاجه على أساس حالته فى المجتمع ، وعلينا أن نكون على ذكر من أن حالته لا تنحصر فى أنه إنسان وكفى ، بل وفى أنه — على وجه التحديد — كاتب أيضاً . فقد يكون يهودياً أو تشيكوسلوفاكياً أو من أسرة من أسر الفلاحين ، ولكنه كاتب يهودى ، وكاتب تشيكوسلوفاكى ، ومن أرومة ريفية . حينما حاولت فى مقال آخر أن أسدد حال اليهودى لم أجد غير هذه العبارة : « اليهودى إنسان ينظر إليه الآخرون على أنه يهودى ، ففروض عليه أن يختار لنفسه على أساس ما حدده الآخرون له من موقف » . لأن من بين صفاتنا ما مصدره الوحيد أحكام الآخرين علينا . والأمر فى حال الكتاب أكثر تعقيداً ، لأنه ليس هناك إنسان مضطرب إلى اختيار حنة الكتابة لنفسه ، وإنه ظالمة هى الأصل فيها ؛ فأنا أولاً مؤلف بمقتضى مشروعى الحر فى الكتابة . ولكن لا يلبث أن يتبع ذلك أنى أصبح إنساناً ينظر إليه الآخرون أنه كاتب ، أى عليه أن يستجيب إلى بعض المطالب ، قد قده الآخرون — أراد أو كره — وظيفة اجتماعية . وهما يكن الدور الذى يريد أن يلعبه فليبه أن يقوم به كما يتمثل الآخرون فيه . قد يريد أن

(١) انظر المايش السابق .

يعدل من مقومات الشخصية التي يضيفها مجتمع ما على الأديب ، ولكن عليه — لكي يغيرها — أن يضمنها هو أولاً . ومن هنا يتدخل الجمهور بعبادته ، وتصوره للعالم ، وإدراكه للمجتمع وللأديب في صميم ذلك المجتمع ؛ فالمجتمع يحاصر الكاتب ويقلبه مكاته ؛ وأسس الحقائق — التي ينبثق عليها ما يشيده الكاتب من عمل — هي مطالب المجتمع القاهرة أو الكامنة ، ومنهائيه وما يتحاشاه كذلك .

ونأخذ مثلاً حال الكاتب الزنجي الكبير « ريتشارد رايت » Richard Wright فإذا لم ننظر إلا إلى مركزه بوصفه إنساناً ، أى « زنجياً »^(١) قتل من جنوب الولايات المتحدة إلى شمالها ، فسرعان ما ندرك أنه لن يستطيع أن يكتب إلا عن السود ، وعن البيض من وجهة نظر السود . أو يستطيع امرؤ أن يفترض لحظة قبره إيفاق حياته في التأمل في « الحق » و « الجمال » و « الخير الخالد » ، في حين تسعون في المائة من سود جنوب الولايات المتحدة بحرومون فعلاً من حق التصويت في الانتخاب ؟ وأجيب من يتحدث عن حياة الكاتب^(٢) لرسائله بأنه ليس هناك من كتاب بين المضطهدين . فالكتاب بهذا المعنى هم بالضرورة طفيليو الطغاة من الطبقات والأجناس . فإذا اكتشف أسود من سود الولايات المتحدة في نفسه أنه من المهيمن في الكتابة فقد اكتشف في نفس الوقت الموضوع الذي يكتب فيه : فهو الرجل الذي ينظر إلى البيض من جانبهم الخارجي ، ويهضم ثقافة البيض من جانبها الخارجي ، ويبرهن في كل كتاب من كتبه على أن جنس السود غريب في قلب المجتمع الأمريكي . وليس تدليله على ذلك تدليلاً موضوعياً على طريقة الواقعيين ، ولكن في كلف وهوى بحيث يُشريك معه في

(١) يقصد أمثال جوليان بندا ، انظر ذلك هامش ص ٧٨ من هذا الكتاب .

الجمعة قارئه . ولكن هذه النظرات الفاحصة لا تحدد طبيعة عمله تحديداً قاطعاً ،
 فربما كان هجاء ، أو مؤلفاً لأغاني زنجية من نوع «اللز» ، أو مبعوثاً آخر إلى
 سود الجنوب ، كما بحث «إرميا»^(١) ، إلى اليهود . فإذا أردنا أن نذهب إلى أبعد
 من ذلك في تحديد طبيعة عمله ، فليتنا أن ننتد بجمهوره . فإلى من إذن يتوجه
 «ريتشارد رايت» ؟ من المؤكد أنه لا يتوجه إلى الإنسان من حيث هو فرد من
 أفراد العالم : إذ من مفهوم الإنسان من هذه الناحية أن له هذه الخاصة الجوهرية :
 وهي أنه ليس ملتزماً بأى عصر خاص ، تأثره من أجل يؤس السود في لويزيانا
 لا يزيد ولا ينقص عن تأثره من أجل يؤس السيد الرومانيين في عهد
 سبارتاكوس^(٢) . فالإنسان — من حيث هو فرد من أفراد العالم — لا يفكر
 إلا في التمس العالمية ، إذ هو توكيد خالص تجرئى للحقوق الطبيعية للإنسان .
 و «رايت» لا يمكن أن يفكر كذلك في التوجه بكتبه إلى دعاة العصبية الجنسية
 من بيض فرجينيا وبيض «كارولين» ، فهؤلاء قد تمردونه حصارهم ، ولن يفتحوا
 كتبه ، ولا إلى الفلاحين السود في بايوس الذين لا يعرفون القراءة . وإن هو
 بدأ سعيه بمحاولة استقبال أوروبا لكتبه ، فن الواضح كل الواضح أنه لم يفكر
 — بادئ بده — في الجمهور الأوروبي حين كتبها : فأوروبا ثائرة عنه ، وغضبها من
 أجله رياء ، وغرذى أثر . ولا يستطيع امرؤ أن يرجو رجاء كبيراً من أمم استعبدت
 المنفذ ، والمغند الصينية ، وأفريقيا السوداء . وبحسبنا هذه الملاحظات لتحديد قراءه :
 فهو يتوجه إلى السود للثقتين في شمال أمريكا ، وإلى صادق الطوية من الأمريكيين

(١) تم من أنباء يواسرائيل ، مسموور يضعه في نبوءاته ما سيق فيه قومه من شقاء ،
 وقد وصف في نبوءاته ما سيجرض له قومه من تدمير أورشليم وأسر بابل .

(٢) Spartacus كان على رأس جماعة من السيد تجردوا ضد روما ، وقتل عام
 ٧١ ق . م .

البيض (رجال الفكر ، وديمقراطي اليسار والراديكاليين ، وعمال نقابة جمعية المنظمات الصناعية^(١) في الولايات المتحدة).

وليس معنى ذلك أنه لا يتوجه من خلال هؤلاء إلى كل الناس ، ولكنه لا يتوجه إلى كل الناس إلا من خلالهم ، كما تتراعى الحرية الخالصة على الأفق من خلال التحرر التاريخي للمين الذي يجهد الكاتب في تتبعه ، وكما تظهر عالمية الجنس الإنساني على أفق الفئة للمينة التاريخية من قرائه . ويمثل الأميون من الفلاحين السود ومزارعي الجنوب هامشاً من الإمكانيات التجريدية حول جموده الواقعي . فالأمر يمكن أن يتعلم القراءة في أية حال من أحواله . كما يمكن أن يقع الطفل الأسود في يدى أكبر للتصيين من أعداء السود ، فتزول عن عينه النشأة . ولا يدل هذا إلا على أن كل مشروع إنساني يتجاوز حدوده الواقعية ، ويمتد قليلاً قليلاً إلى ما لانهاية . وعليها الآن أن نلاحظ أن هناك هوة جلية في قلب هذا الجمهور الواقعي . فاقراء السود عند « رايت » يمثلون الجانب الدافئ . فقد شبوا على ما شب عليه ، وأمامهم ما أمامه من صماب ، وفيهم نفس المواطن والذكريات التي عنده ، فسرعان ما تمى قلوبهم ما يريد بأقل إعلاء من اللفظ . وحين يبحث في توضيح موقفه نفسه يكشف لهم به عن ذات أنفسهم . وإذ يجهد في الكشف عن معنى الحياة عن وعي وتفكير ، ويحدها عو يريها لهم ، تلك الحياة التي يعيشون فيها يوماً بيوم مباشرة ، ويمانون فيها دون أن يحدوا من الكلمات ما يعبر في دقة عن آلامهم : فهو لم بمثابة الضمير . وإن الحركة التي يرتفع بها في حالته للبشارة إلى الوعي الفكري هي حركة جنسه كله . ولكن مهما يكن عليه اقراء البيض من صدق الطوية ،

فهم يمثلون الجانب الآخر لدى للزلف الأسود اللون . فلم يعيشوا فيما عاش ،
ولا يستطيعون أن يفهموا مركز السود إلا في مدى جهد بالغ أقصى غايته ، معتمدين
على مشابهة ثم في كل لحظة على خطر أن تخونهم . ومن جهة أخرى لا يعرفهم
« رايت » كامل المعرفة ، فهو لا يدرك إلا مظهرهم القدي هو قسمة بين الآريين
البييض جميعاً : أمان الكبرياء ، وثقة اللطيف بأن العالم أبيض وأنهم للمالكون له .
ولا يجد البييض — فيما يسطر هو من كلمات على الصحيفة — نفس القرائن التي
يجدها السود . وعليه أن يختار الكلمات على حسب ما يتوقع منها ، إذا أنه يحمل
جرسها لدى هذه الضائير التزبية عنه . وعند ما يتحدث إلى البييض تتبدل غايته
نفسها ، إذ يقصد إلى إثرا كههم في الأمر ليقدروا التبعة اللقاء عليهم ، فعليه أن
يشير حقنهم ويحلهم بالمار . وبهذا يحتوى كل عمل أدبي يقوم به « رايت »
على ما كان يمكن أن يسميه بولدير : « مطلب ذو وجهين مقرئ المحدث في آن » ،
فلكل كلمة قرينتان تدل عليهما ، وفي كل جملة قوتان متطابقتان في وقت مضى
يحدثان في قصته شدة الجهد القدي لا نظير له . فلما أنه كان قد تكلم إلى البييض
وحدثهم لكان من المحصل أن يظهر أكثر إسهاباً وإقضاء كذلك ، ولما إلى
الناحية التلينية أكثر مما فعل ؛ ولو أنه تكلم إلى السود لكان أوجز وأوغل في
روح قومه وأقرب إلى طابع الحزن ، ولما كان أدبه في الحالة الأولى قريباً من
المجاء ، وفي الحالة الثانية بمثابة الانسحاب لدى للتنبئين : فلم يتكلم إرنيا إلا لليهود .
ولكن « رايت » حين كتب إلى جمهور منشعب ، عرف كيف يدغم ذلك
الانسحاب ويتجاوزه في آن واحد : فقد جعل منه تلمة للقيام بعمل في .

الكتاب يستهلك ولا ينتج شيئاً ، حتى لو اعترزم أن يخدم بقله مصالح

الجماعة . وأعماله تظل مجانية ، وإذن فلا تقدر ضمن . وقيمتها التجارية تُحدد بمحددات
تصفيًا . وفي بعض المصنوع يُمنح الكاتب معاشه ، وفي بعضها الآخر يقتضى
نسبة مئوية من ثمن بيع كتبه . ولكن كالم يكن هناك مقياس للشر فيها يمنحه
له الملك من غذاء ومسكن فى النظام القديم ، كذلك لا يوجد فى المجتمع الحاضر
مقياس عام للجهد الفكرى بالإضافة إلى ربحه للتوى . فى الحقيقة لا يدفع
للكاتب أجر ، وإنما يُمنح قوته طيبًا أو سيئًا على حسب المصور . ولا يستطيع
التصرف بحاله بسوى ذلك ، إذ نشاطه غير مفيد ، فليس له من نفع إطلاقًا ، بل
هو أحيانًا ضار لما يتولد - فى المجتمع الذى يكتب له - من وعى ذلك المجتمع
بنفسه . لأنه إنما تصرف الناس على النافع بالدقة فى حدود النظر إلى قوانين المجتمع ،
وبالإضافة إلى نظم وقيم وغايات مستقرة فيه سلفًا . فلذا رأى المجتمع نفسه ، وعلى
الأخص إذا شعر بأنه مرئي من الآخرين ، فهذا وحده كفيل بوقوع جدال فى القيم
الناجمة والنظام القائم فى المجتمع . والكاتب يقدم صورة المجتمع للمجتمع ، وينفذه
بجمل الثمة فيها أو بتغييرها . ولا مناص بعدئذ من أن يتغير ذلك المجتمع ؛ إذ يفقد
التوازن الذى أكسبه إياه الجمل ، ويتربح بين البار والإسفاف ، فتمارس نزوة
النية . وبذا يعطى المجتمع شعورًا بشقاء الضمير . ومن هنا يظل الكاتب فى صراع
دائم مع القوى المحافظة الحريصة على التوازن ، هذه القوى التى يحاول هو أن
يعطلها . لأن الاتصال المباشر - وهو أمر لا يتم إلا بقى اللامباشر - قول إن
هذا الاتصال ثروة دأمة .

والطبقات الحاكمة وحدها هى التى تستطيع أن تستبيح الترف فى إتابة نشاط
غير منتج بل خطر أيضًا . وإذا فعلوه فإنما يفعلونه حيلة وسوء فهم . أما أنه سوء
فهم فذلك لدى الأغلبية فيهم : فأعضاء الصفوة الحاكمة متحزون من هموم ثلاثة

تحرراً يسمح لهم بالرغبة في أن يكون لهمهم وعى منطقي بأنفسهم ؛ فهم متعلمون إلى أن يستعينوا قوسهم . ولعلك يكتفون الفنان بتقديم صورة لهم دون أن يقولوا بالآ إلى ما يجب عليهم بعد ذلك من تحمل التبعة فيها . وأما أنه حيلة عند القليل منهم ، فذلك لأنهم عرفوا الخطر ، فكفوا للفنان الغذاء ، ليسرفوا على قوته الهدامة . فالكاتب ، إذن ، طفيف^١ « الصقوة » الحاكة . ولكنه يسير في تأدية وظيفته إلى التقيض من مصالح من كفوا [٢] له العيش . وهذا هو الأصل في الصراع الذي يتحدد به حالة في المجتمع . وقد يكون هذا الصراع وانحاً كل الوضوح أحياناً . ولا يزال يحدث عن رجال الحاشية الذين كانوا السبب في نجاح مسرحية زواج فيجارو^(١) ، على الرغم من أن تلك المسرحية دقت ناقوس النى للنظام القائم آنذاك . وأحياناً أخرى يكون الصراع مُتَضَمّاً ، ولكنه واقع دائماً ، لأن تسمية الشيء بيان له . والبيان تسيير . وبما أن هذا النشاط الجدلى الذى يضرب بالمصالح للتواضع عليها قد يتاح له في حدود ضيقة أن يضحى حوثاً على تغيير النظام القائم ، هذا إلى أنه ليس للطبقات الهضومة فراغ للقراءة ولا تذوق لها ، فن الممكن إذن أن يتخذ للظهور الموضوعي للصراع شكل حارضة بين القوى المحافظة — وهى جمهور الكاتب الواقعى — وقوى التقدم ، وهى جمهوره الإمكاني . والكاتب — فى المجتمعات غير

(١) Le Mariage de Figaro ملهة ألفها بومارشيه (١٧٣٢ — ١٧٩٩) ومثلت لأول مرة في باريس عام ١٧٨٤ — وفيها إلى جانبها الفكاهى مفرى سياسى ، إذ ينسئ مؤلفها على نظام فرنسا الذى همت الثورة لقتلاء عليه ، وفيها ينسئ المؤلف على امتيازات النبلاء . وفيها حة شيرة توجه بها فيجارو إلى الكونت ألافيا : « ماذا فعلت لتكون لك كل هذه الإحتيازات ؟ لأنك لم تفعل سوى أن فضلت على العالم ميلادك » . وفى أول عرض لها قال لويس السادس عشر — وكان من شهداء العرض — : « هذه مسرحية بيضة ، ولن تظل بعد ذلك أبداً » ، ولكن الجمهور احج على ذلك احتجاجاً قوياً وفى شبه ثورة ، فأعيد عرضها ، وكانت ذات حظ كبير لدى الجمهور من النظارة أو القراء . وقد ترجمت المسرحية إلى اللغة العربية ، ومثلت .

ذات الطبقات التي يكون بناؤها الذاتي قائما على الثورة الهائلة — يستطيع أن يكون وسيط الجميع ، وجداله في البداىء يمكن أن يسبق أو يصعب تفسير الواقع . وهذا فيما أرى هو اللغز العميق الذي يجب أن يفهم من مبدأ « النقد الذاتي »^(١) . وإذا اتسع الجمهور الواقعي للكاتب إلى حد شمول جمهوره الإمكانى ، أحدث ذلك في وعيه توافقاً بين اتجاهات متضادة . وفي هذه الحالة يمثل الأدب — حين يتحرر تمام التحرر — قوة الهدم بوصفها قوة ضرورية للبناء . . . ولكن هذا النوع من المجتمعات لا وجوده الآن فيما أعلم ، ومن الشكوك فيه إمكان وجوده مستقبلاً . فالصراع باق ، إذن . وهو الأصل فيما أستطيع أن أسميه : قلبات الكاتب وشقاء ضميره .

وشقاء الضمير هذا هو ما يهبط إلى أدنى درجات وجوده عندما ينعدم عملياً الجمهور الإمكانى ، وحين يصبح الكاتب في عداد الطبقة ذات الامتيازات بدلاً من أن يكون على هامشها . وفي هذه الحالة يتوحد الأدب مع أحلام الحاكين . وتجبرى وساطة الكاتب في صميم تلك الطبقة . ويكون موضوع الجدل هو التفاصيل ، إذ يُمارَس باسم البداىء التي لا جدال فيها . وهذا — مثلاً — هو ما حدث في أوروبا في حوالى القرن الثانى عشر : فكان الكاتب من بين رجال الدين لا يكتب إلا لرجال الدين . وكان في مكتته مع ذلك الاحتفاظ بضميره خالماً ، إذ كان هناك تناقض بين ما هو روحى وما هو زمنى . وقد أدت الثورة للسيحية إلى سيطرة ما هو روحى ، أى إلى سيطرة العقل نفسه في حالة السلبية ، وبوصفه جدالاً وتمالياً ، وبناء دائماً ولكن فيما وراء سلطان الطبيعة ، وبملكة الحرية للضادة للطبيعة . ولكن كان ضرورياً أن هذه الفترة الكلية على تجاوز الموضوع

كان يُنظر إليها أولاً على أنها موضوع ، وأن هذا التقى المستمر للطبيعة بدا في
بداىء الأمر كأنه طبيعة ، وأن هذه القدرة على خلق مذاهب فكرية دون انقطاع
ثم تركها ظاهرياً في عرض الطريق كانت تتبل مبدئياً في مذهب فكرى خاص .
فى القرون الميلادية الأولى كانت الشؤون الروحية أسيرة للسيحية ، أو إذا فضلت
أن أعبر بصير آخر : كانت المسيحية هى الأمور الروحية نفسها ، ولكن بعد
أن تنفرت طبيعتها ، فهى الروح التى استحال إلى موضوع ^(١) . ومن هنا يجعل
فى وضوح أن المسيحية — بدلا من أن تبدوا أنها للشروع المشترك للتجدد دائما
فى جميع الناس — ظهرت أولاً على أنها تخصص مقصور على القليل منهم .
والمجتمع فى المصور الوسطى حاجات روحية . وقد كوّن — للقيام بذلك
الحاجات — هيئة من المختصين يختار بعضهم بعضاً . واليوم نعد القراءة والكتابة
من حقوق الإنسان ، وما — فى نفس الوقت — وسيلتان من الوسائل الثقافية
لاتصال المرء بالآخرين ، ويكادان يشبهان — فى ذلك — لغة التخاطب . ولهذا كان
أجيل الفلاحين قارئا بالإمكان . ولكن فى عهد الكتاب من رجال الدين كانت
الكتابة والقراءة من الأمور الفنية الختم قصرها على المهنيين . ولم يكونا مقصودين
لذاتهما على أنهما من أعمال الفكر . ولم تكن الغاية منهما هى النزعة الإنسانية فى قيمتها
المسيحية الفاضلة التى سيطرت عليها — فيما بعد — : الدراسات الإنسانية ؛ بل لم يكونا
إلا من وسائل الاحتفاظ بالمثل المسيحية وإذاعتها . فامعرفة القراءة للامعرفة للأداة
الضرورية لتحقيق معنى النصوص المقدسة وشروحها التى لا عداد لها ، ومعرفة
الكتابة لاستطاعة القيام بذلك الشرح . ولم يكن الآخرون من الناس
يظلمون إلى إلتقان هذه الأشياء الفنية للمهنية بأكثر مما تتطلع نحن اليوم
إلى تحصيل الأمور الفنية الخاصة بالتجارين أو بالمختصين فى دراسة الوثائق ، إذا
كنا نحارس مهناً أخرى . وكان رجال الطبقة الأرستقراطية يعتمدون على رجال

(١) أى جعلوها إلى شعار خارجية .

الدين في أمر الإلتصاف في الشئون الروحية وفي رعايتها . وهم غير قادرين بأنفسهم على ممارسة رقابة على الكتاب ، كما يفعل الجمهور اليوم ، بل ربما لم يكن في مقدورهم تمييز الإلحاد من العقائد الصحيحة إذا تركوا بدون عون . ولا يصح كون إلا حيناً يلجأ إليها إلى القوة الزمنية وهي ذراع الآخر . وحينئذ ينهبون ويحرقون كل شيء ، وما ذلك إلا لأن لم تفتح في البابا ، ولأنهم لا يميلون أبداً فرصة للتهب . حقاً كان للذهب الفكري في حقبة أمره موجهاً إليهم ، إليهم وإلى الشعب ، ولكن كانوا يُنبهونه إليهم شفويًا بالوعظ ، ثم بما كان لدى الكنيسة منذ وقت مبكر من لغة أكثر بساطة من الكتابة : ألا وهي التصوير . فالتحت والتصوير والتفسير - في الأديرة والكنائس وعلى قطع الزجاج كلها - تحدثت عن الله وعن التاريخ للقدس . فكان رجل الدين يكتب ما يستمليه من الحوادث ، أو يؤلف كتباً فلسفية ، أو تفسير ، أو أشعاراً ، على هامش من قصده الفصحح إلى تمجيد العقيدة ، ويتوجه بذلك إلى أقرانه ، وهؤلاء خاضعون لرقابة رؤسائهم . ولا يهتم بعد ذلك بما تحدثت كتبه من تأثير في الجماهير ، ما دام قد وثق سلفاً أنهم لن تكون لهم معرفة ؛ كما أنه لن يتطلع إلى إدخال الندم في ضمير إقطاعي نهاب أو خوان : إذ كان الطئنة أميين . فليس قصده ، إذن ، رسم صورة للسلطة الزمنية يتوجه بها إليها ، ولا الانحياز إلى رأى ، ولا أن يستمر في مجهوده كي يميز ما هو روحاني عما هو من تجارب التاريخ . بل الأمر على النقيض من ذلك ؛ فالكتاب ينتمى إلى الكنيسة ، والكنيسة مدرسة روحية فيسبحه الرحاب ، تبرهن على خطير شأنها بما تبدي من من مقاومة لكل تنير . وبما أن التاريخ والسلطة الزمنية شيء واحد ، وبما أن غاية الهيئة الدينية هي إبراز تميزها لثبتي هيئة تاجرة للمعاصم في وجه الزمن ، هذا إلى أن النظم الاقتصادية كانت جد عميقة ، ووسائل للمواصلات جد نادرة وجد بطيئة ، حتى كانت تجري الحوادث

في إقليم دون. أن تمس بحال الإقليم المجاور ، وكان كل دبر يستطيع أن ينعم
بالسلام الخاص به ، شأته في ذلك شأن بطل الأخارنيين^(١) حينما كان وطنه في
حرب ؛ لهذا كله كانت رسالة الكاتب محصورة في برهنته على استقلاله ،
وذلك بوقف حياته على التأمل الخالص في القدات الخالدة . فهو لا يزال يقرر
وجود القدات الخالدة ، ووجهه في ذلك — على وجه التحديد — هي أن همه
الوحيد مقصور على النظر إليها . وهو في هذا يحقق اللئال الذي دعا إليه بنديا^(٢) ،
ولكن يدرك المرء في أي شروط يحقق الكاتب ذلك اللئال : فيجب أن يكون
كل من الروحانية والأدب غريباً أحدهما عن الآخر ، وأن يسود مذهب فكري
خاص ، وأن تكون هناك أغلبية إقطاعية تجعل عزلة الكاتب أمراً ممكناً ،
وأن يكون جمهور الشعب كله أمياً أو يكاد ، وأن يكون الجمهور الوحيد الذي
يتوجه إليه الكاتب محصوراً في الكتاب الآخرين من مدرسته . وبما يستحيل
إدراكه أن يجمع الكاتب بين ممارسة حرية الفكر — حين يكتب لجمهور يتجاوز
حدده مجموع المختصين المحدود — وأن يقصر نفسه مع ذلك على وصف ما تحويه القيم
الخالدة والأفكار السليمة بها سلفاً . ففي المصور الوسطى كانت راحة الضمير لدى
الكاتب من رجال الدين على حساب موت الأدب .

(١) ملهات الأخارنيين Les Acharniens ، وهي أقدم ملهات لأرسطو (٤٥٠ —
٣٨٥ ق . م) ، مثلت في أثينا عام ٤٢٥ ق . م بعد أن كانت المدينة قد عانت خمس سنوات
من حرب البلويزين وبطل هذه الملهات الذي يشير إليه المؤلف هو : ديكيوبوليس Dicaeopolis
وهو فلاح اضطر إلى ترك مزرعته تهباً لنفارت العدو ، ورجل إلى مدينة أثينا . وبعد أن خاض
فوزاً يميل السياسيين والمهنيين من رجال الحرب ، هدد صلحاً وحده منفرداً مع إسبرته ،
وحصده على ذلك عمالاً أخارنيين ، ومبادلته فيها فعل ، وينتصر عليهم بالقول دفاعاً عن نفسه ،
لأنه اتهم بالحيانة وكان سيحكم عليه بالإعدام ، ويصور في دفاعه مأسى الحرب وأموالها . وتضم
له الموننة . والتي يدافع عن وجهة وجوب الاستمرار في الحرب هو القائد لاما كوس .
ويرحل القائد للحرب ، ويعود ممياً بحصده محبة ، في حين يلتقي بطل المسرحية ثعلباً مرحباً
مع كاهنة للاله بانثوس .

(٢) انظر خامش ص ٧٨ .

ولكن ليس مما تقتضيه الضرورة إطلاقاً — لكي يحفظ الكتاب بهذا النوع من بساطة الضمير — أن ينحصر جمهورهم في هيئة مكونة من الاثنين . بل يكفي أن ينغمس الكتاب في الذهب الفكري الذي تمتنقه الطبقات ذوات الامتيازات في الشعب ، على أن يتشبعوا بهذا المذهب كل التشبع ، حتى لا يستطيعوا إدراك مذهب آخر ؛ ولكن تنفي في هذه الحالة وظيفة : فلا يتطلب منهم أن يكونوا حراس العقائد ، بل يتطلب منهم غصب ألا يشبهوا بها . وأعتقد أن المرء يستطيع أن يختار القرن السابع عشر مثلاً آخر لانضمام الكتاب إلى المذهب الفكري السائد .

في ذلك العصر أخذ يتم انصراف الكاتب والجمهور إلى الاشتغال بالشئون المدنية دون الشئون الدينية . ولا شك أن الأصل في ذلك الاتجاه هو ما لقيته المكتوب من قوة على السريان ، وما له كذلك من طابع الجلال ، ثم ما ينطوي عليه كل عمل فكري من دعوة إلى الحرية . ولكن ساعدت ظروف خارجية على ذلك ، مثل انتشار التعليم ، وضمف السلطة الدينية ، وظهور مذاهب فكرية جديدة تتجه اتجاهها واتحاً نحو السلطة الزمنية . وعلى الرغم من ذلك ، ليس معنى الاتجاه المدني أنه عالى . فقد بقي جمهور الكاتب بعد محدود ، وكان يسمى — في جملة — المجتمع . وبذلك هذا الاسم على فئة من الحاشية ورجال الدين والقضاء وأرباب الطبقة البرجوازية . وإذا نظر إلى القارئ على حدة فإنه كان يسمى الزنجل السرى^(١) . وهو يمارس وظيفة هي من نوع الرقابة يسمونها القوق^(٢) . وموجز القول أنه كان عضواً من الطبقات المالية ومتخصصاً في وقت مما ، فإذا تعد

(١) تعني بالرجل السرى ما يطلق عليه الفرنسيون في القرن السابع عشر والثامن عشر :

Phonnette homme

(٢) جمهور الكلاسيكيين ، انظر كتابنا : الأدب المثلثون ، الطبعة الثانية ، ص ٣٠٣ —

كاتباً من الكتاب فذلك لأنه هو نفسه قادر على الكتابة. فجمهور كورني^(١) وباسكال^(٢) وديكارت^(٣) هو مدام دي سيفيني^(٤) و « فارس ميريه »^(٥) ، وندام دي جرينيان^(٦) ، وندام دي رامبويه^(٧) ، وساتيفرعون^(٨) . أما اليوم فطلاقة الجمهور بالكاتب في حالة سلبية ، فهو يتظر ما يفرض عليه من أفكار أو من شكل فني جديد . وهو الكتلة الجامدة التي تتجسد فيها فكرة الكاتب . ووسيلته في الرقابة غير مباشرة وسلبية . ولا يستطيع امرؤ أن يجزم بأنه يعرب عن

(١) Cornelle المؤلف للرحى والنائد الفرنسي ، وترجمت كثير من مسرحياته لثقة العربية (١٦٠٦ - ١٦٨٤) .

(٢) Pascal (١٦٦٣ - ١٦٦٢) فيلسوف وعالم من علماء الطبعيات ، وقد سبق أن ذكرناه رسالته إلى صديق له في إقليم بروكس ، وهي الرسائل التي يرد بها على اليسوعيين ، وسبق أيضاً أن عرّجنا إشارة للمؤلف إليه فيما يخص « رمان باسكال » . انظر هامش ص ٩٣ .

(٣) Descartes (١٥٩٦ - ١٦٥٠) فيلسوف فرنسي وعالم من علماء الرياضيات ، ساعد فلسفته على استقرار « العقيدة » الكلاسيكية ، وفتح ما يقصد بالعقيدة الكلاسيكية وتأثير ديكارت فيها ، انظر كتابي : الأدب للفنون ، ص ٢٨ - ٢٩ .

(٤) Madame de Sévigné (١٦٢٦ - ١٦٩٦) كاتبة كلاسيكية فرنسية شهيرة برسائلها لابنتها « كورني دي جرينيان » .

(٥) Le Chevalier de Méré (١٦٠٧ - ١٦٨٤) هو أطوان جوميو ، كاتب خلق فرنسي ، يجتهد في مبادئه إلى ذوق العصر السائد ، أو ما يسميه الكلاسيكيون اتقوى العلم .

(٦) Madame de Grignan (١٦٤٦ - ١٧٠٥) زوجة حاكم إقليم بروكس بولسا ، كوت دي جرينيان ، وهي ابنة ندام دي سيفيني السابقة الذكر ، وألها كتبت رسالتها .

(٧) Madame de Rambouillet أو مازكريه رامبويه (١٥٨٨ - ١٦٦٥) كانت تعيش في قصر رامبويه في باريس تادياً من الكتاب والشراء ، هي وابنتها « بوليه داجين » ، وكان هذا الناحي الأدبي نموذجاً أعلى على مثاله كثير من النوادي الأدبية التي ليست دوراً كبيراً في الحياة الأدبية في أوروبا .

(٨) Saint-Evremond (١٦١٥ - ١٧٠٣ م) كاتب ونائد فرنسي ، أنجز برسالته وكتبه في الأدب الإنجليزي ، وله ملهات : « الأكاديميين » : يسفر فيها عن أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

رأيه في العمل الأدبي ؟ فليس له إلا أن يشتري الكتاب أو لا يشتريه ؛ فصلاح المؤلف بالقارى شعبة بصلاح الذكر بالأتى ؛ وما ذلك إلا لأن القراءة مجرد طريقة للإعلام ، والكتابة طريقة جد عامة للاتصال بالآخرين ؛ ولكن في القرن السابع عشر الفرنسى كان معنى معرفة للمرء للكتابة أنه قد بلغ الإجابة فيها . ولم يكن مرد ذلك أن العناية الإلهية قد قسمت بين الناس هبة الأسلوب على سواء ، بل لأن القارى إنما لم يجمع إلى القراءة صفة الكتابة فصلا ، فإنه يغال كاتباً بالإمكان ؛ إذ أنه منتسب إلى الصفوة من الطقيلين — الذين إذا لم يكن لهم فن الكتابة حنة فهو على الأقل سمة فضلمهم . وإنما كانوا يقرءون لأنهم على علم بالكتابة . ولو زاد عظم قليلا لا استطاعوا أن يكتبوا بما يقرءون . فكان جمهور القراء جمهوراً علمياً ، وكان تحتاج الفكر خاضعاً لحكمه حقاً ؛ يحكم هو عليه باسم قائمة من القيم يساعده هو على تدعيمها . ولم يكن في مكنة المصر أن يدرك ثورة شيعة بالثورة الرومانتيكية ، لأنه لا بد لها من اشتراك جمهور حائر مرتاب ، يفجؤه الكتاب ويرثله ، ويوقظه فجأة بما يوحى إليه من أفكار وعواطف كان يجهلها ولم ترسخ عقيدته فيها ، فهي قلبك تتطلب دائماً تلقياً وإحصاءاً ؛ ولكن العقائد في القرن السابع عشر الفرنسى راسخة لا تنزعزع ؛ وقد ازدوج المذهب الدينى بمذهب فكرى سياسى صدر عن السلطة الزمنية نفسها : فلا يشك إنسان جبهة في وجود الله ، كما لا يشك في حق الملك الإلهى . فذلك « المجتمع » لنته وطرقه ، وشعائر آدابه التى يتطلب رؤيتها من جديد في الكتب التى يقرؤها . وله كذلك إدراكه انخفاص للعصر . وبما أن الحقيقتين التاريخيتين اللتين لا ينقطع عن التفكير فيها — الخطيئة الأولى والخلاص — سردها الماضى البعيد ؛ ومن الماضى البعيد كذلك تستند الأسر الكبيرة الحاكمة كبريائها ومبررات مالها من امتيازات ؛ وبما أنه ليس في وسع المستقبل أن يأتي بجديد ، إذ كمال الله أسمى من أن يتغير ، والقوتان الكيزرتان الحاكتان في الأرض — الكنيسة والملحكية — لا يرجعوان إلا

القيات والاستقرار ، إذن كان الملل القفال في الزمان هو للماضى ، والماضى تدرج^{٢٠} في مظهر « الأبدى » ؛ والحاضر خطيئة مستمرة لا عذر منها إلا بعكس صورة عصر من العصور الماضية على خير ما يمكن أن تكون . ويجب أن تبرهن الفكرة على أنها قديمة كى تُقبل ، وأن يُستلهم العمل القفى من نموذج قديم كى يروق . وهناك من الكتاب من يقفون أنفسهم فى صراحة خراًساً لهذا المذهب الفكرى . كما كان بين كبار الكتاب الروحيين من الكنيسة من لأمّ لم إلا البغاع عن العقيدة الموروثة . ويضاف إليهم « كلاب الحراسة » للسلطة الزمنية من مؤرخى الملوك وشعراهم ورجال القانون والفلاسفة الذين عنوانهم بالتكفين لعقيدة الملكية المطلقة وصياتها . ولكننا نرى بجانب هؤلاء قائمة ثالثة من كتاب مدنيين فى جميع خصائصهم ، يقل أكثرهم المذاهب الدينية والسياسية للعصر ، دون أن يتخذوا أنهم ملزمون بإقامة البراهين للحفاظة عليها . فهم لا يكتبون عنها ، بل يقبلونها ضمناً . وهى تقوم لديهم مقام ما سميناه آنفاً « القرينة » ، أو مجموع الافتراضات السابقة للشركة بين القراء والمؤلف . ولا بد منها لتيسير فهم ما يكتب المؤلف لقرائه . وينتضى هؤلاء الكتاب — بصفة عامة — للطبقة الوسطى أو البرجوازية ، ويعلم النبلاء . وبما أنهم يستهلكون دون أن ينتجوا — شأنهم فى ذلك شأن النبلاء الذين لا ينتجون بل يعيشون من عمل الآخرين — فهم طقليات على طبقة هى الأخرى بدورها طقيلية . ولا ينتظم هؤلاء الكتاب — بعد — فى جماعة خاصة ، بل هم فى هذا المجتمع الموحد الاتجاه يؤلفون هيئة ضمنية . ولتذكرهم دائماً بأصلهم الجاهلى وكهاتهم فى القديم ، تختار السلطة الملكية من بينهم من تضمنهم فيها هو أشبه بجماعة رزية مثل الأكاديمية . ويتفق عليهم الملك ، وتقرأ لهم صفوة الشعب ، فلامّ لم إلا الاستجابة لرغبات هذا الجمهور المحدود . وهم يشعرون براحة ضيق تشبه التى كانت للكتاب (من رجال الدين) فى القرن الثانى عشر . ومن المحال فى ذلك العصر ذكر جمهور إسماعلى متميز عن الجمهور الواقعى . وقد يتأتى

للابويير^(١) أن يتحدث من الفلاحين ، ولكنه لم يتحدث قط إليهم . وإذا هم يؤسهم ، فليس ذلك لقيم منه حجة على النظام القائم الذى هو راض عنه ، ولكنه إنما يهتم باسم ذلك النظام : إذ هذا اليؤس عار على اللوك المستيرين ، وعلى المسيحيين الصالحين . وهكذا يتحدث الكتاب عن الجماهير بمزمل عنهم . ولم يكن من المستطاع هؤلاء الكتاب أن يدركوا أن الكتابة يمكن أن تساعد هذه الجماهير على أن يكونوا على وعى بذات أنفسهم . وقد اتفنى — بجنان جمهور القراء — كل تناقض فى روح المؤلفين ، فليس هؤلاء بمؤرخين بين قراء والعيين بنضين لديهم وقراء إمكانيين محبوبين لم لكنهم يبيدون عن منالم . ولا يتساملون فيما بينهم من الدور الذى يجب أن يلعبوه فى العلم ، لأن الكتاب لا يتسامل عن رسالته إلا فى المصور التى لم تُرسم فيها هذه الرسالة فى وضوح . وحين يجب عليه أن يختبرها ، أو يبيد النظر فيما كان قد اخترع منها ، أى عندما يدرك — من وراء صفة الشعب من قرائه — جمهوراً غير معين من قراء بالإمكان يستطيع أولاً يستطيع ضمهم إليه ؛ عليه — فيما إذا تبسّر له الوصول إليهم — أن يصرف فى أسرلاته بهم . ولكن كان لكتاب القرن السابع عشر وظيفة

(١) لا بويير *La Bruyère* (١٦٤٥ — ١٦٩٦) كاتب أخلاق فرلى ، اشتهر برسم الصورة فى الأدب الفرنسى ، على مثال القليلوف والكاتب الإفريق ثيوفراست . وكان لا بويير يتحدث من المادات فى عصره ويقدمها . ولؤلؤ يشير إلى تصويره للفلاحين فى صورة البالين الأعفاء ، وتتل هنا هذه المتزوجة القردة فى نوعها فى القرن السابع عشر الكلاسيكى :

« يرى المرء بضع حيوانات متوحشة ، ما بين إناث وذكور ، متفجرة فى الريف ، على سطحها سواد ، ترعها قبرة ، وأمنت الشمس فى إحراقها ، مرتبطة بالأرض تحفر فيها ، وتحتها فى عناد لا يقهر ؟ ولما ما يبه الصوت الملقوط . وحين قوم على ساقها ، تبدو لها وجوه كالناس ، وحققاً أم أناس . فى الليل يأوون إلى جوار ، حيث يمشون على الخبز الأسود والماء وأعشاب الحقول . وهم يكفون الآخرين من الناس جهد الزرع والمحراث والخطاف ، فك يمشوا . ولما يستقون ألا يوزم هذا الخبز الذى هو من ثمار غرسهم » انظر : *La Bruyère* :

مهيئة، لأنهم يتوجهون إلى جمهور مستنير يحدد كل التخليد، جمهور عامل مؤثر، يمارس رقابة دائبة على المؤلفين. ولجل الشب بهم، كانت محتهم هي وضع صورة ذلك الشب بين يدي الصفوة التي تعولم. ولكن هناك عدة طرق لملل الصورة: فهناك صورة هي في نفسها جدال وغمارة، ذلك أنها صورت من الخارج، وبدون ولوع بها من المصور الذي يرفض كل مشاركة في التبعة للمؤدجه. ولكن - لكي يدرك الكاتب مجرد الفكرة في رسم صورة هي في نفسها جعود لما عليه الجمهور الذي يقرأ له فلا - يجب أن يكون هو على وعى بالتناقض بينه وبين جمهوره، وهذا معنى أنه يواجه قراؤه من خارجهم، فينظر إليهم دهشاً، أو يحس بهم عبثاً على المجتمع الصغير الذي يشاركه في نظرته إليهم. نظرة الفئائر القريبة عنهم، من الأقليات الجنسية، والطبقات للبهضومة مثلاً. ولكن الجمهور الإمكاني لم يكن له وجود في القرن السابع عشر، وكان الفنان يقبل للذهب الذي عليه الصفوة من قومه دون أن ينتقله، فهو شريك للجمهور فيها هو عليه من عيوب، ولا تبسب إليه أية نظرة غريبة عنه يقبلل بها خاطره فيها يلعبه من دور في المجتمع. فلا لمة على النائر، بل ولا على الشاعر. وليس لها الحكم على معنى التأليف وقيمه الأدبية، إذ أن التقاليد قد ثبتت تلك القيمة وهذا المعنى. والشاعر والنائر كلاهما من صميم مجتمع جدت فيه الفروق بين الطبقات. فليس لها معرفة بكبرياء الفرد، ولا بما يثيره الفرد من قلق. وموجز القول أنهم «كلاسيكيون». وفي الحق توجد كلاسيكية في كل مجتمع سادته استقرار نسبي، وفدت إليه أسطورة خلوه، أي عندما يقع الخلط بين الحاضر والأبدية، وبين حقائق التاريخ ومزاعم التقاليد، وحين تثبت الفروق بين الطبقات إلى درجة لا يتجاوز الجمهور الإمكاني فيها مجال حدود الجمهور الفعلي، وحين يكون كل قارئ رقيقاً على الكاتب وناقلاً اكتسبت فيه صفات النقد المتواضع عليها.

وعندما يبلغ ما يسود المجتمع — من مذهب ديني أو سلسلي ، من قوة السلطان — درجة تصير فيها حدودها صارمة حتى لا يقصد بحال إلى اكتشاف مجالات جديدة للتفكير ، وإنما يقصد إلى مجرد صياغة المبادئ الثابتة التي تنشأ عنها الصفوة ، بحيث تصير القراءة — وسبق أن رأينا أنها هي الرابطة المادية بين الكاتب وقارئه — بمثابة احتفال تقليدي للتعارف الشبه بالتحية ، أي بمثابة تأكيد يحضل فيه بأن كلا المؤلف والقارئ من عالم واحد ، ولهما أفكار واحدة في كل الأشياء . وبذا يكون كل إنتاج فكري حلاً من أعمال التأديب ، وبصير الأسلوب — في نفس الوقت — أعظم مظهر لتأديب من الكاتب حيال قارئه . ولا يضجر القارئ من جهة حين يلتقي بنفس الأفكار في الكتب جميعها على تباينها فيما بينها أشد التباين ، لأن هذه الأفكار هي أفكاره ، وهو لا يتطلب تحصيل أفكار أخرى ، وإنما يتطلب أن يساق له ما سبق أن حصل من أفكار في أسلوب رائع . وإننا للصورة التي يقدمها المؤلف لقارئه فيها — بحكم الضرورة — تجريد ومشاركة في التهمة . وما دام الكاتب يوجه إلى طبقة طبقية ، فلن يستطيع أن يرسم الإنسان وهو يسيل ، ولا أن يصور ، بصفة عامة ، علاقات الإنسان بالطبيعة الخارجية . ومن جهة أخرى ، بما أن ميثاق من المتخصصين تمنى — تحت الرقابة الكنسية واللكية — بالحفاظ على النظام القائم من روي وزمن ، فالكاتب خالي القهر تماماً من كل فكرة عن أثر الوسائل الاقتصادية والدينية والميتافيزيقية والسياسية في تكوين الشخص ؛ وبما أن المجتمع الذي يعيش فيه يحل ما بين الحاضر والأبدية ، فهو لا يستطيع أن يتصور أمون تنير فيها يسميه الطبيعة الإنسانية ؛ وهو يدرك التاريخ على أنه سلسلة من الأحداث تؤثر في الإنسان الخالد من ظاهره ، دون أن تحدث فيه تغييراً حقيقياً . وإن كان عليه أن يجدد معنى التاريخ بامتداده ، فإنه يرى فيه تكراراً أبدياً . بحيث تستطيع الحوادث السابقة أن تزود مناصره بنزوس ، ويجب أن تزودهم بها ؛

ويرى فيه في نفس الوقت اطراداً تمتاز مجراه عوائق شفيفة ، إذ أن حوادث التاريخ الكبرى قد انقضت عهدها منذ أمد طويل ؛ وما دام الكتاب قد توصلوا في المصور القديمة إلى درجة الكمال في الأدب ، فإن التماذج القديمة تبدلوه عزيزة للنال . وهو في كل هذا على وفاق أيضاً مع جمهوره ، ذلك الجمهور الذي يمدّ العمل لمة ، إذ ليس له وعى بموقفه من التاريخ ومن العالم لسبب يسير الإدراك : هو أنه من خوى الامتيازات في الشعب ، وأن شغل الوحيد هو العقيدة ، وإجلال الملك ، والحب ، والحرب ، والموث ، ومراعاة أدب التقاليد . وموجز القول أن صورة الرجل الكلاسيكي صورة نفسية محضة ، لأن الجمهور الكلاسيكي لا وعى له إلا بجانبه النفسي .. هذا إلى أن علينا أن نعلم أن هذا الجانب النفسي جانب تقليدي . فهو لا يهتم باكتشاف الحقائق السيقة الجديدة في قلب الإنسان ، ولا بتكديس الترويض : لأن الكاتب لا يخترع تأويلات لشرح أنواع ما يعانى من ضيق إلا حين يكون موزع النفس ساخطاً ، ولا يتوافر ذلك إلا في المجتمعات غير المستقرة ، حين يمتد جمهور قرائه إلى طبقات اجتماعية كثيرة . ولكن الصورة النفسية في القرن السابع عشر مقصورة على الوصف ، فهي غير مبنية على التجربة الشخصية بقدر ما هي تعبير فني عن الأفكار التي تجزى في نفوس الصفوة من المجتمع . فيستمد « لارشفوكو »^(١) من ملاهى النوادى [الصالونات] مضبوطاً لأمثاله ، وقالباً . وما تبرز أحوال الضيق عند اليسوعيين^(٢) ، ومراسم « الإتيكيت »

(١) La Rochefoucault (١٦١٣ — ١٦٨٠) سياسى وكاتب أخلاق ، له حكم خفية يتلخ عليها طابع التشاؤم .

(٢) Les Jésuites : جماعة دينية ذات نظام ذات درجات دينية مختلفة ، قامت أولاً في أسبانيا ثم انتشرت رواجاً عظيماً في فرنسا . وكانت فاعيتها التبشير بالمسيحية ، وهداية الملعدين فيها ، والطاعة ، ومقاومة الإصلاح . واشتدّت في الفنون السياسية ، فأكتسبت عداء البروتان . كما قامت على الجماعة . وقد حلت الجماعة في فرنسا وصودرت مدارسها عام ١٧٦٤ .

عند المتدخلات^(١)، والاهتمام بتصوير الأخلاق التي يدعو إليها « نيقول »^(٢)، والظفرة الدينية إلى الشهوات، لم يكن هذا كله إلا المادة التي استمدت منها مثالت أخرى من المؤلفات. وتُستلهم المسرحيات من الصور النفسية عند القدماء، ثم من الذوق للسيطر على الطبقة المالية البرجوازية. ويتعرف فيها المجتمع نفسه مفتوناً بصورته، لأنه يتعرف فيها الأفكار التي كونها عن نفسه؛ فهو لا يتطلب أن يوحى إليه بصورته كما هي، بل أن ينعكس أمامه ما يعتقد أنها صورته. وقد يميزون بعض أنواع المجاه، ولكن من ثنائى الرسائل والمناهة المسرحية، إذ الصفوة كلها هي القاعة: - على حسب قواعد الخلق فيها - بسمية التقية والتطهير الضروريتين لصحتها؛ ولم يكن بعض المُرُأة من النبلاء والحامين وجماعة المتدخلات موضع سخرية قط من وجهة نظر مختلفة عن وجهة نظر الطبقة الموجَّهة للشعب؛ إذ موضوع هذه السخرية دائماً هو هؤلاء المتفردون الذين لم يهضمهم المجتمع لما أخذ به نفسه من مراسم الأدب. فهم يعيشون على هامش الحياة الجماعية. فإذا سُخر من عدو المجتمع^(٣)، فذلك لأنه فرط في المراسم المرصية

(١) جماعة من جامعات الترواى سرت فيها روح التأني والولوع بالتكليف في الصبر والعادات، باسم الآداب والذوق، ومنها سفر مولير لى ملهاته: المتدخلات المضحكات.

(٢) بطرس نيقول P. Nicol (١٦٢٥ - ١٦٩٥) كاتب أخلاقى، وأحد كبار دير « بورد روال »، وله « رسائل في الخلق والتعاليم القبلية ».

(٣) Le Misanthrope ملهاة شجرة لمولير، مثلت لأول مرة عام ١٦٦٦، الفضيحة الرئيسية فيها « أليست » التي ينقض الرأى والتقاليد الاجتماعية السائدة في الطبقة المالية من المجتمع، في حين يرى صديقه « فيلنت » أنه يقبل المجتمع كما هو ليس فيه. وولوج أليست بالأرملة الشابة « سيلين »، وفي صورة المجتمع في التكليف والتدليل والمجاهلة الكاذبة. ويبحث أن يسأل أحد رجال القصر أليست رأيه في قطعة شعر، فيمتازحه: بأنها تافهة بيضاء، فيمد الشاعر هذا إصبعه لا خروج منها إلا بالبارزة، وتعب « أرسيتويه » أليست وتكيد بذلك لميوجه سيلين، مكائد متوزدة بقلع من الرأى الكاذب التي يهود المجتمع، وتنتهى هذه البليات بإجتماع أليست مع حبيته سيلين، فيطلب منها أن تحصل في أموره

للأدب ؛ وإذا سُخرَ من كاتوبس^(١) ومادلون^(٢) فذلك لأنهم أفرطوا في تلك للرأس . وينهب فيلامنت^(٣) إلى مناهضة الأفكار الموروثة في شأن المرأة ؛ وسوق^(٤) النبلاء بفيض إلى الأغنياء من البرجوازيين ، ممن لم تواضع المتكبرين ، لما هم عليه من قمة في مكائهم العظيمة ، مع علمهم بفضمت ؛ وهو بفيض في الوقت ذاته إلى النبلاء ، لأنه يريد أن يفتح بالقوة باب الوصول إلى النبيل . ولا صلة تربط ما بين هذا الهجاء الحاسي الذي يمكن أن يسمى هجاء عضواً والهجاء الخطير الشأن الذي قام به بومارشيه^(٥) ، وبول لويس كورييه^(٦) ،

== زواجهما ، على أساس أن يبدأ عن هذا المجتمع ، فتتردد ، فيهجروها . ويسبزم القهاب إلى مكان تاء ، تتوافر فيه له حرية الرجل الشريف .

(١) و (٢) كاتوبس Catobos ومادلون Madelon . شخصيتان أدبيتان في ملهات التحذافات المضطحة ، لمولير ، مثلت لأول مرة عام ١٦٥٩ — وما فطانت إحداها أخت جورجيجيوس ، والأخرى بنت أميه ، يرفضان الزواج لأن الماطلين لم يأها في عبارات الطلب ، ولم يصحلا في الخطاب . فيكيد هذان الخاطبان الفاتين بأن يبتا لجاميهما في يظهر خاطبين برشيان رقيتهما في التكلف ويهرج القول . فتقبل الفتاتان الزواج منهما . ولكتهما يروهما المحجل والمالحين تتكشف الميلة .

(٣) فيلامنت عضبة أدبية من عضويات عدو المجتمع ، ملهات مولير التي سبق أن تحدثنا عنها .

(٤) Le Bourgeois Gentilhomme ، ملهات لمولير ، مثلت لأول مرة عام ١٦٧٠ وطلها سيو چوردان ، دخل في زمرة النبلاء من طريق اللال . ويحاول أن تكون له صفاتهم فيفضل الفلسفة والرعي والأدب . . . وصحب حين يكلف أنه كان يتكلم طول حياته بتوا دون أن يعرف . ويرفض تزوج ابنته من رجل كلف لها هو « دورانت » ، لأنه ليس من أصل نبيل . وفي سناجحه يصدق « دورانت » حين يزعم له أنه من سلالة نبيل ترك . ويحدث أمامه برطاة بوجه أنها تركية . ولو للسرحة سخرية لأذقت من طقة النبلاء والفتلاء عليهم ساء ، كما سيفرح المؤلف ذلك سائر قليل .

(٥) بومارشيه مؤلف « زواج فيجارو » و « حلاق اشيويه » ، وما ملهاتان لها مغزى سياسي . وسبق أن قلنا كلمة في اللهات الأولى ، حاش من . . .

(٦) Paul Louis Courier (١٦٧٢ — ١٨٢٥) . كاتب فرنسي ، وله رسائل هجائية وسياسية لأذعة .

وجول قاليه^(١) ، وذى سيلين^(٢) ، لأن ذلك الهجاء أقل إثارة للهمة ، ولكنه مع ذلك أشد قسوة ، لأنه ترجحة للعمل الرادع الذى يسيطر به المجموع على الضيف والمريض والجروح ، وهو الضحك المارى من البهجة من عصابة من أشقياء الأطفال تجاه غياه المسكودين .

والكاتب فى القرن السابع عشر من أصل برجوازي ، وذوشيم برجوازية ، وهو أقرب فى موطنه شيها بأورونت^(٣) وكريزال^(٤) منه بإخوانه اللامين القلقين من كتاب أعوام ١٧٧٠ و ١٨٣٠ ؛ وهو مع هذا موضوع حفاوة من جماعة المظاء من عصره الذين يعولونه ، وقد علا قليلا فوق طبقتهم ، على أنه مقتنع أن الموهبة لا تقوم مقام نيل المولد ؛ وهو طبع لمواعظ التحذير من رجال الدين ، يحترم لسلطة الملك ، سعيد لشغل مكانا متواضعا فى بناء فسيح الرحاب ركناه الكنيسة والملبسكية ، حيث هو أفضل قليلا من التجار ورجال التسليم . ويقطل دون النبلاء ورجال الدين . ولهذا كله يقوم الكاتب بمهنته فى راحة من الضيق ، مقتنعا بأنه قد أتى بعد فوات الأوان ، وأن كل شيء قد قيل^(٥) ، وأنه لا ينبغي له سوى أن يردد ما قيل فى عذب من القول . ويعد المجد الذى ينتظره صورة

(١) Jules Vallès (١٨٣٣ — ١٨٨٥) كاتب وصحفي فرنسي ، ولد فى بستان ناكيب — امتدادا لومارشيه ، وله ثلاث قصص تحكى حياته هو وجهوده السياسية محاولتها على التوالي : الطفل (١٨٧٩) ومطالب فى الثالثة العامة (١٨٨١) والثالث ، والآخر عام ١٨٨٦ .

(٢) L. de Coline طبيب وكاتب فرنسي ساكن ، ولد عام ١٨٩٤ — ومن قصصه قصة « سفرى أكثر الليل » نشرت عام ١٩٣٢ .

(٣) Oronte شخصية من شخصيات بلهات مولير : عدو المجتمع ، فسبق الحديث عنها .

(٤) Chrysale شخصية أدبية فى بلهات مولير التى عنوانها : النساء الملات ، ولها ميجر مولير من حذافة القويين والفلاسفة والنجمين .

(٥) إشارة إلى قول ولايرود : « كل شيء قد قيل » وقد أتينا بعد فوات الأوان ، متقنا يزيد على سبعة آلاف سنة ، حين وجد آتاش ومفكرزون . أما البادات فقد أخرجت حيرها وأجلها . ولم يبق لنا إلا أن نلتفت لسط الحصاد على أراضى الأكسون ، انظر : L. Buryère : Les Caractères, I, Partie 1.

هزيلة لألقاب وراثية ؛ وإذا حسب أن مجده سيخلده ، فذلك لأنه لم يدُر في خَلْده قط أن تغيرات اجتماعية قد تطرأ على مجسم قرائه فتقلبه رأساً على عقب ؛ وهكذا يبدو له أن في دوام البيت المالك ضماناً لدوام شهرته .

غير أن المرأة^(١) التي يقدمها متواضعا لقرائه امرأة سحرية ، ويكاد يكون ذلك على الرغم منه ؛ فهي آسرة موهمة . فعلى الرغم من أنه قضى عليه ألا يقدم لقرائه إلا صورة متعلقة شريكة في الإجم ، ذاتية أكثر منها موضوعية ، وداخلية أكثر منها خارجية ، مع ذلك لا تنقص هذه الصورة عن أن تكون علائقياً ، أى أن لها أساساً من حرية المؤلف ، وأنها دعوة إلى حرية القارىء . وما دامت الصورة جميلة فهي جامدة جمود الثلج ؛ والتراجع لزيادة تأمل جمالها يجعلها بعيدة عن مرمى الإدراك . فحال عليه أن لا يستمتع بها ، أو أن يجد فيها البذخ المربح أو نساخ المستر . وعلى الرغم من أن تلك الصورة مصوغة من المعاني الشائنة في العصر ، وما يثير عناية أهله من موضوعات يهمس بها للماصرون وتربط ما بينهم كجبل سري ، هي مع ذلك مرتكزة على نوع من الحرية ، وبهذا تكسب نوعاً آخر من الموضوعية . ومن المؤكد أنها نفس الصورة التي تراها الصفوة في المرأة ، ولكنها كذلك الصورة كما يمكن أن تترادى إذا حملت إلى أقصى حدود القسوة . وليست هي بموضوع مسجل لينظر إليها الآخرون نظرة موضوعية ، لأن الفلاح والصانع لا ينظران إليها بذلك النظرة . وما عملية التقديم الداني التي يختص بها فن القرن السابع عشر إلا عملية باطنية ، غير أنها تبلغ بمجهود كل امرئ إلى أقصى حدوده كي يستجلى ذاته في وضوح ؛ فهي بمثابة إدراك فكري واضح مستمر .

(١) من هنا يبدأ المؤلف في شرح فكرة جديدة ، هي أن أدب القرن السابع عشر الكلاسيكي — على الرغم من طابع المحافظة فيه — أدى إلى زلزلة القيم السائدة قليلاً قليلاً من طريق سبق وصف المؤلف النفس ، فهد بذلك — على غير وعى من الكتاب — لأدب الثورة لها بعد .

وقد لا يُعْطى فيها من التمثل والاضطهاد والتطفل ، لأن هذه للظاهر من الطبقة الحاكمة لا تنكشف إلا لمن يرقبون الأمور من خارج هذه الطبقة ؛ على حين يرسم الكتاب تلك الطبقة صورة نفسية صرفة . ولكن أنواع السلوك الثقافية حين تنتقل إلى حالة التفكير للطبقة تفقد برامتها والاجتماع بالمباشرة . وليس لنا إذن إلا نحمل التهمة فيها أو تنزيها . فالعالم الذي يهديه الكاتب إلى القارئ هو عالم من الراسم وتقاليد الاحتفاء ، ولكن القارئ يطفو فوق هذا العالم ، لأنه مدعو إلى تمرقه عليه ، وإلى تعرف نفسه فيه . ومع هذا لم يخطئ راسين عند ما قال في مقدمة مسرحية فيلير^(١) : « ليست الأهواء فيها مائة للعيون إلا لسكنى ترى كل ما تسبب عنها من اضطراب » . على شرط ألا يفهم على أية حال أن راسين قصد محمداً إلى الإيماء بأهوال الحب ، ولكن وصف الحب بمجاوزته وتجرد سابق منه . ولم يكن من المصادفة في شيء أن الفلاسفة في حدود ذلك العصر كانت غايتهم الشفاء من الحب بصرفه . وبما أن الممارسة الحرة للفكر تجاهد الهوى تتحلل عادة باسم الخلق ، فليتنا أن نعترف بأن فن القرن السابع عشر فن خلق جدير حقاً بهذا الاسم . ولا معنى هذا أن غاية هذا الفن هي تعليم الفضيلة ، ولا أنه مسموم بالمقاصد الطيبة التي تنجح الأدب الفث ؛ ولكن مجرد أنه يقصد — في صمت — إلى تقديم صورة القارئ للقارئ ، فإنه يحصله لا يحتملها ، وبذا يكون فناً خلقياً ، وهذا تعريف له وبيان لحدوده معاً . ولم يكن هو سوى فن خلق ، فإذا دعا إلى التماسي والناحية النفسية في نطاق الخلق ، فذلك لأنه يبدد المسائل الدينية والميتافيزيقية والسياسية والاجتماعية كلها كأنها قد حلت . وليس عمله في الناحية الخلقية دون أى عمل « كاثوليكي » . وبما أنه يخلط بين

(١) أشهر مسرحيات راسين ، وقد خصصنا ، وأوجزنا القول في متزامنا الكلاسيكي

الإنسان عامة وبين الخاصة بالقائمين بالحكماء. فليس هو يوافق نفسه على تحرير طبقة من الطبقات المهضومة. وليس الكاتب، مع هذا، شريكاً في يديها ما — في الذنب مع الطبقة الظلمة، على الرغم من أنه مندمج اندماجاً كلياً في تلك الطبقة؛ ولا جدال في أن عمله يرمي إلى تحرير الطبقة التي يكتب لها؛ لذا أن أثره في تلك الطبقة هو تحرير الإنسان من نفسه.

وقد عالجنا حتى الآن حالة ما إذا كان الجمهور الإمكاني ممنوعاً أو مكاد، وذلك إذا لم تمزق معركة جمهوره الفعلي. وقد رأينا أنه كان في استطاعته آنذاك قبول المذهب الفكري السائد في راحة من ضيقه، وأنه كان يطلق دعوته إلى الحرية في داخل هذا المذهب نفسه. فإذا ظهر الجمهور الإمكاني فجأة، أو اقتسم الجمهور الفعلي أجزأاً اعتمادية، فإن الأمر يختلف تمام الاختلاف. وعلينا الآن أن نعالج ما يحير إليه أمر الأدب حينما يساق الكاتب إلى رفض المذهب الفكري السائد للطبقات الموجهة للشعب.

يظل القرن الثامن عشر الفرصة الفريدة في التاريخ، والجنة التي ما لبثت أن فقدتها الكتاب الفرنسيون. لم يتغير موقفهم الاجتماعي: فهم أصلاً من الطبقة البرجوازية، إلا أنه شاذ. وقد غيروا طبقهم بما حظوا به من عطائهم كبراء العصر. وامتدت دائرة قرائهم القمليين اتساعاً محسوساً، لأن الطبقة البرجوازية بدأت تقرأ، ولكن ظلت الطبقات الدنيا تجهلهم؛ وإذا تحدثوا عن هذه الطبقات أكثر بما تحدث عنها لا بروبير وفيلون^(١)، فهم لا يتحدثون إليها قط، حتى لا يمر بيلم أن يتحدثوا إليها. ولكن أهلاً بما عينا شطر جمهورهم شطرن،

(١) Fénelon (١٦٥١ — ١٧١٥) رجل دين ومؤلف لرواية من أشهر كتبه: «أخلاق أطفال» وفيها جواب لطيف غير متعذر كسابقة لويس الرابع عشر: وقد فقد المؤلف كل حظوة لدى الملك على أثر ظهور هذا الكتاب.

فكان عليهم آنذاك أن يستجيبوا إلى مطلب بتناقضه ، وهذا هو التوتر الذي تميز به موقفهم منذ البدء ، وقد تجلّى هذا التوتر فرداً في نابه ، إذ تقبّلت الطيقة ذات السيادة مقبها في مذهبها الفكري ، ووقفت موقف المدافع ، محاولة — إلى حد ما — تمويق ذبوع الأفكار الجديدة ، ولكنها لم تستطع وقف نفوذ هذه الأفكار فيها . وقد فهمت أن مبادئها الدينية والسياسية هي خير الوسائل لتركيز سلطانها . وما دامت لم ترفى هذه المبادئ غير وسائل ، فلم تد ، إذن ، تعتقد فيها اعتقاداً تاماً ، فقد جلبت الحقيقة العملية محل الحقيقة السماوية . وإذا كانت الرقابة وأنواع التحريم الكينسي قد صارت أكثر وضوحاً ، فقد غدت تعبير وراها منطقاً خفياً وإسفاف اليأس . ولم يبق بعد من كتاب روجيه ، فقد أضحى الأدب الكينسي دفاعاً عن الدين في غير طائل ، في أدب قائم على مناهضة الحرية ، معتمد على الحرمة الدينية وعلى الرهبة والمصلحة الخاصة . كقضية مشدودة على عقائد بالية في طريقها السريع إلى التفاد . وما أنه لم يند هذا الدفاع دعوة حرة موجهة إلى قوم أحرار ، فقد انقطعت صلته بالأدب . وانجذبت الصفوة الحائرة ووجه الكتاب إلى خلق طائفة منه الخيال : فهي تريد — إذا اعتنم عرض الحقيقة — ألا يجاوبها في شيء ، وليكن على أن ينفث شيئاً من المذهب الفكري الذي أخذ ينسوي ، وعلى أن يوجه إلى عقل قرائه لينصهم باعتناق عقائد انحلت على الزمن غير مقبولة . ويموجز القول أن تلك الصفوة تطلب منه أن يكون دليمة دون أن يتكف عن كونه كاتباً . ولكنها تطلب دليمة الخالص : فيه أن يباينها لم تفل — كما كانت — واضحة وضوحاً تلقائياً غير محدد ، بما دفعها إلى أن تعبرحاً على الكاتب ليدافع عنها ، فليس الأمر ، إذن ، أسيراً لاجتياز المبادئ . فالتجمل ، بل لإقرار النظام القائم ، وقبح الجهد الذي تبذله في تثبيتها من جديد هو بمثابة التشكيك في صلاحها ، والكاتب البعي يوافق على تركها حرة للمبادئ المترجمة يوافق عليها . فحشيتها

الاخيارى لمبادئ كانت فيما مضى تحكم العقول على غير وعى هو الذى يجره منها ، فهو آخفاً متجاوز لها ، مارق على الرغم منه نحو التفرد والحرية . ومن جهة أخرى ، تتطلع الطبقة البرجوازية فى الوقت ذاته — وهى التى تؤلف ما يسمى فى التعبير الماركسى « الطبقة الصاعدة » — تتطلع إلى التحرر من العقائد المفروضة عليها لتكوين لنفسها مذهباً آخر خاصاً بها .

وفى ذلك الحين لم تكن هذه « الطبقة الصاعدة » تعاني سوى اضطهاد سياسى ، وستطالب بعد قليل بالمشاركة فى شئون الدولة . وكانت سائرة فى هدوء نحو الحصول على التفوق الاقتصادى على طبقة النبلاء للتدهورة . وتوافر لديها للال والثقافة والفراغ . فثلت للكاتب — لأول مرة فى التاريخ — طبقة مهضونة هى جمهور قلى . ولكن الفرصة أتاحت له ما هو أكثر من ذلك ؛ لأن تلك الطبقة للتيقظة القارئة التواقعة إلى التفكير لم تنتج حزباً ثورياً منظلاً ذا عقائد خلصة على نحو ما أخرجت الكنيسة من عقائد فى المعصور الرسمى . ولم يكن الكاتب — كما سنراه فيما بعد — محصوراً بين عقائد تحتضر لطبقة هابطة وعقائد أخرى فتية لطبقة صاعدة ، بل كانت البرجوازية تتطلع إلى نور ، وتشعر شعوراً غامضاً بأن أفكارها قد استُشْبِيت . ولهذا تود أن تكون على وعى بنفسها . حقاً قد يمكن اكتشاف بعض منظم التنظيم فى أفكار تلك الطبقة ؛ فمن جماعات الماديين إلى جماعات المفكرين إلى جماعة للمسننين الأحرار . ولكن هذه لم تزد عن أن تكون جمعيات للبحوث تنظر من الأفكار أكثر مما تنتج . وفى تلك الطبقة كان يشاهد نوع من الكتابة شعبى نحس : هو المنشورات السرية المجهولة للؤلف . ولكن هذا النوع من أدب المواء لا يُمدُّ منافسة للكاتب البهى ، بل أولى به أن يجرسه ويدعوه ، لأنه يدل على مطالب الجمهور الناضجة . وهكذا تقوم الطبقة البرجوازية مقام جمهور فى دور التكوين للجمهور

شعبي ، في وجه جمهور مكوّن من أضاف للتخصصين ، مؤلف دائماً من رجال
الحاشية ومن الأجواء العالية في المجتمع ، ولكنه لا يحتفظ بمكانه إلا على جهد
محمّس : فكانت حال البرجوازية في صلتها بالأدب سليبة نسبياً ، لأنها لم تمارس
قط فن الكتابة ، ولأنها لم تتصلق سلفاً بأفكار خاصة بالأسلوب وبالأجناس
الأدبية ، ثم لأنها تنظر من قريحة الكاتب كل شيء : معنى وصياغة .

والكاتب مرجو من كلا الجانبين ، وقد وجد نفسه بين الشطرن المتعادين
من جمهوره حكماً في المعركة بينهما . فلم يعد كاتباً روحياً كأسلافه ، وليست
الطبقة الحاكمة هي التي تموله وحدها : ثم كانت لا تزال تنفق عليه ، ولكن
الطبقة البرجوازية تشتري كتبه ، فهو يكتسب منها كليهما . وقد كان أبوه
برجوازيّاً ، وسيكون ابنه : فكان من الممكن ، إذن ، أن يتوافر من التوافي
ما ينتظر المرء بها أن يرى فيه برجوازيّاً موهوباً أكثر من الآخرين ، ولكنه
مضطهدٌ مثليهم ، وقد وصل إلى معرفة حاله بفضل الضغط التاريخي لموالم عصره .
فهو — بالاختصار — مرآة نسيبة لتلك الطبقة ، بالنظر فيها تصوير كلها على وعي
بنفسها وبمطالبها . ولكن هذه النظرة سطحية إذا وقفنا عند هذا الحد : فلم يُوفَّ
القول حقه بعد في أن الطبقة لا تستطيع أن تكتسب وعيها الطبقي إلا إذا رأت
نفسها من داخلها وخارجها معاً ؛ وبعبارة أخرى إذا أفادت من منافسات
خارجية : وهذا هو ما يقوم به رجال الفكر ، وهم دائماً غير المستقرين في طبقاتهم .
وهذه — على وجه الدقة — الخاصة الجوهرية لكاتب القرن الثامن عشر ،
ألا وهي الخروج الطبقي للموضوع والقياس . فلذا كان لا يزال يحتفظ ذكرياته
عن علاقاته البرجوازية ، فإن حظوته لدى الكبراء قد اجتذبه إلى خارج بيئته :
فلم يعد يشعر بضمير يذكر مع ابن عمه الهامى ، ومع أخيه ، أو مع قيس القرية ،
لأن له من الميزات ما ليس لهم . وإنما كان يستعير طرائقه وحتى طرائف أسلوبه

من الجاشية وطبقة النبلاء. ومع ذلك أغنى الجبل — هذا الأمل الأخير فيه
والذي يكبر له جمل — فكرة زفة قاضية. فنتجى لديه فكرة جديدة من
الجبل محدثة بأن الجبل الحق للكاتب هو أن طيفاً نكرة من مدينة «بورج»^(١)
أو جملها بضمور في «رانس»^(٢) يتكبان سراً على قراءة كتبه. ولكن هذا
الاعتراف النامض من جانب جمهور لا يعرفه إلا قليلاً هو أمر لا يؤثر في صحة
الإقلاق، ذلك أنه تلقى من أسلافه فكرة تقليدية عن الشهرة هي أن الحاكم
هو الذي يجب أن يقدر مواهبه، والسمة الجلية لصاحبه هو أن تدعو ملكة مثل
كاترين^(٣)، أو امبراطور مثل فرديريك^(٤) إلى مائتيها، ولم يكن ما يمنحه
من مكافآت أو رتب صادرة عن تلك اللجنة العليا — له من المعاني الرسمية العامة
بالجواز والأوسمة التي تمنحها جمهورياتنا اليوم — بل كانت تحفظ بطابع قريب
من الطابع الإقطاعي في علاقات الإنسان بالإنسان. ثم إن الكاتب — شاعره —
مستبلك دائم في مجتمع من المتعجبين. وهو على طبقة طفيلية. فهو في موقفه
يصرف في المال تصرف الطفيل. إنه لا يكتبه، إذ ليس ثم منجار عام بين عمله
وسوائه. فهو مفتق له وكفى. فهو يعيش على المترف حتى لو كان فقيراً بكل
شيء لديه ترف، حتى كتبه؛ بل هي — على الأخص — ترف. ومع هذا يظن
حتى في بيت الملك — محظيلاً بالتهنئة وخشوة الدعاء — فقد وجزر ديلرو

(١) Bourges، مدينة على بعد ٧٧ كم جنوب باريس.

(٢) Rans، عاصمة إقليم مارن بربا.

(٣) كاترين الثانية أو الكبرى، إمبراطورة روسيا (١٧٦٢ - ١٧٩٦) وقد
استغفرت ديفرو لل روسيا وأكرته.

(٤) فرديريك الثاني (١٧١٢ - ١٧٨٦) ملك روسيا، وكان حياً للعلوم
والآداب من استضاف فرديريك وأكرته. ولكن انتهت محبتها للعلوم والآداب.

في محادثة فلسفية من تأليف أميرة روسية حتى أقامها ولكن
إذ أضمن في الاستغراق في هذا أمكن إحصاءه بأنه ليس سوى متعقب متعقل
وما جيت فوثير سوى سلسلة من الاتصالات والإهانات ، منذ صغره بالعضد
وسجنه وخرجه إلى لندن ، إلى أنواع التطاول عليه من ملك روسيا ، وقد يحظى
الكتاب أحياناً بأنواع حارة من الإكرام من إحدى الماركيزات ، ولكنه
يتزوج خاتمتها ، أو بنت أحد البتائين
وبذلك يتفرق منه الوعى تمزق جمهور قرائه ؛ لكنه لا يفتنى من ذلك
المبارك بل على العكس كان هذا التناقض الأصيل فيه مصدراً لتكبرائه فهو
يمتد أن لا يدين لأحد بمية ، وأنه يستطيع أن يحضر أصدقاءه وأعداءه ، وأنه
يجب أن يسلك بقلة الحسنى يتزع نفسه من قيود اليقظة والأوطان والتطبيقات
فهو يخلق مجرماته وهو فكرة ونظرة مجردة ، وإنما اختار الكتابة ليطلب
بمخروجه من طبقته ، وقد أخذ على طاقته هذا الواجب ، وقد صار بهذا الواجب
في عزلة يتأمل فيها كبراء عصره من خارج طبقته بين البرجوازيين ، ويتأمل
البرجوازيين من خارج طبقته بين النبلاء ، وقد احتفظ في مقاسمه هؤلاء
وأولئك في مآثمهم بما يكتفي للفناء إلى فهمهم في غيرهم . ومن هنا صار للأدب
على حاله وعى نفسه في شخص الكتاب وبفضله ، بعد أن لم يكن له من قبل
الإيرادية المحافظة والتطهير في مجتمع موحى الاتجاه ، وبلغ حظ الأدب أفضاله لنا
جعله به من وضع بين المطالب والمذاهب المتجولة إلى أقاص ، شأنه في ذلك
شأن الكتاب الموزع بين البرجوازية والكنيسة والسلطة الملكية ، فأتبع للأدب
بذلك أن يؤكد على طاعة استقلاله ، فلم يعد يمسك الماني الثابتة بين القوم ، بل
توحد مع العقل ، أى مع القوة الباعثة التي تصوغ الأفكار وتنفذها ، وتنبأ
كلما استعجل الأدب بفضله على هذا النحو استقلالاً عاماً ، ويكاد يكون ذاتياً

محصاً ، لأن الكتب الأدبية لم تمد تسييراً خاصاً عن حال طبقة من الطبقات ؛ بل إن الكتاب بدموا برفض كل تضامن عميق الأثر مع الطبقة التي خرجوا منها ، كما رفضوا نفس التعاون مع البيئة التي أوتهم ؛ وبهذا اختلط الأدب بالسلبية ، أى بالثبوت والرفض والتقد والجدل ، ولكن الأدب توصل بهذا إلى مراضة الروحية الكنسية التي تحولت إلى أفاضل أقلام هو عليها حقوقاً روحانية جديدة حية لا تختلط — بعد — بمذهب ما من المذاهب الخاصة ، بل تتجلى بوصفها قدرة على التجاوز الهائم لأي فكرة مسلم بها مهما تكن . ومن قبل ، حين كان يحاكي الأدب نماذج رائعة ، في كتف ملصكية جد متسكة بالمسيحية ، قلما كان يثير اهتمام مراعاة الحقيقة في نماذج ، لأن الحقيقة لم تكن سوى صفة غليظة جداً ومحدودة جداً من صفات المذهب الفكري الذي شب عليه ؛ إذ في العقائد الكنسية لم يكن هناك فرق بين وجود الشيء بحسب وبين كونه حقاً ، ولم يكن في الاستطاعة إدراك الحقيقة متميزة من النظام القائم . أما في القرن الثامن عشر ، فقد أصبحت الروحية تلك الحركة العامة التي تنفذ في كل للمذاهب الفكرية ثم تدعها مطروحة على طريقها كأهداف نادرة ، فتحررت الحقيقة من كل فلسفة محدودة خاصة ، وتراعت مستقلة عامة ، وأصبحت هي الفكرة المقومة للأدب ، والناية القصوى لحركة النقد .

وارتبطت مبادئ الروحية بمبادئ الأدب والحقيقة في هذه اللحظة المجردة من لطائف التحرر التي تنبه فيها الوعي ، وكانت أداتها جميعاً التحليل ، وهو طريقة سلبية . وهذه لا تنفك عن تحليل الأفكار الأولية للمينة إلى عناصرها المجردة ، كما تحلل النتائج التاريخي إلى أصوله من الإدراكات العالمية . فالشاب يختار الكتابة ليهرب بها من اضطهاد بيانيه ، ومن تضامن مع نظام يسبب له انحرى ، ويمتد — منذ أن يخط كلماته الأولى — أنه هرب من بيئته ومن طبقته ، ومن كل البيئات وكل الطبقات ، نزواته سبب انفجاراً في موقفه من التاريخ ، لمجرد

أنه غدا على وعى فكرى وتحدى لهذا الموقف . ومن فوق رحمة هؤلاء البرجوازيين
وهؤلاء النبلاء الذين هم من مزاعمهم فى سجن عصر معين ، كان يكتشف هو فى
نفسه — منذ أمسك بالقلم — أنه وعى مطلق غير مقيد بتاريخ ولا بمكان ؛
وموجز القول كان هو الإنسان العالى . وكان الأدب الذى تحرر به عملاً تجريبياً
وقوة من قوى الطبيعة الإنسانية المقررة ، والحركة التى يتحرر المرء بها فى كل
لحظة من التاريخ ؛ وعلى سبيل الإيجاز كان ذلك الأدب بمثابة الثروة على ممارسة
الحرية .

وفى القرن السابع عشر — عند ما كان يختار المرء مهنة الكتابة — كان
يقبل على مهنة محدودة فى مداخيلها وقواعدها وتقاليدها ومكانتها بين المراتب
المهنية . أما فى القرن الثامن عشر ، فقد تحطمت التقاليد ، وظل كل شيء فى مرحلة
انتظار ليصنع من جديد . فبعد أن كانت منتجات الفكر مجهزة على حسب
قواعد ثابتة يصاحبها قليل أو كثير من التوفيق فى تطبيقها ، أصبح كل منها
اختراعاً خاصاً فيه نوع من الحكم الصادر من المؤلف على طبيعة الفنون الأدبية
فى قيمتها ومعناها ، وفيما يريد أن يرسم الكاتب لها من قواعده الخاصة ومبادئه
التي يريد أن يحكم عليها بمقتضاها ، ويطلع كل كاتب من الكتاب إلى « إلزام »
الأدب كله ، وفتح طرق جديدة له . فلم يكن من باب الصدفة أن كانت أردأ
مؤلفات العصر هى تلك التى كانت أكثرها حرصاً على الطابع التقليدى .
وقد كانت المسرحيات واللامح — من قبل — ثمرات شبيهة لمجتمع موحد الاتجاه ،
ولكن لم يكن لها أن تحفظ بالحياة فى الجماعات المنقسمة على نفسها إلا على أنها
بقايا موروثه أو تقليد للقديم .

والشيء الذى كان يطالب به كاتب القرن الثامن عشر ، دون أن يعلم من
تكرار المطالبة به ، هو حق فى أن يلزم — ضد سلطان عصره — تفكيراً

مضاداً للتاريخ . وهذا لم يفعل سوى توضيح المطالب الجوهري للأدب مجرداً . فلم ينصرف همه إلى زيادة إيضاح الوعى الطبقي لدى قرائه : بل كان أمره على التقيض من ذلك تماماً . فالنداء للملح الذى توجه إلى جمهوره من البرجوازيين إنما هو دعوة لهم إلى نسيان أنواع المقات والمزاعم والخاوف . والنداء الذى كان يطلقه في جمهوره من النبلاء إنما هو تحريض لهم على أن يفجروا بين كبرائهم الطبقي ومن امتيازاتهم . . . وبما أنه جعل نفسه خالياً . . . فلا يستطيع أن يكون له إلا قراء عالميون ، وينحصر ما يطلبه من حرية من معاصريه في أن يقطعوا روابطهم التاريخية لينضموا إليه في عالمية . من أين ، إن شاء الله ، أتت المسجزة في أنه كان يسير في نفس الاتجاه للإطراء التاريخي ، حتى في المعطلة التي يشهد فيها الحرية التحريرية ضد اضطهاد معين . . . ويشير للعقل ضد التاريخ . . . ذلك . . . أولاً . . . أن الطبقة البرجوازية بوسائليها الخاصة التي ستجديد عام ١٨٤٨ . . . يعلم ١٨٤٨ ، اتفقت معالجتها ، قبيل تملكها بالحكم ، مع مصالح الطبقات المضمونة الحق التي لم تكن بعد في حالة تمكيتها من المطالبة مثلها بالحكم .

والروابط الاجتماعية التي تضم طوائف مختلفة كل الاختلاف لا يمكن أن تكون إلا جدياً عامة وشاملة . لذا حرصت البرجوازية ألا تقف موقف المعارضة من العمال والفلاحين ، فكانت لا تتطلع إلى أن تكون على وصى واضح بنفسها بقدر ما تتطلع إلى أن يُعترف لها بحق للمعارضة في الحكم ، لأنها كانت في غير موقف تستطيع فيه أن تبين للسلطات الدستورية مطالب الطبيعة الإنسانية المالية . هذا إلى أن الثورة التي كانت في ذور الإعداد هي ثورة سياسية . ولم يكن هناك مذهب ثوري ولا حزب منظم ، وتريد البرجوازية أن تستشير . وتريد أن تتم في أسرع ما يمكن تصفية المذهب الفكري الذي غرورها به ، وبليلها خواطرها قروناً طويلة . ومجربون الوقت — فيها يضيد — لإخلال مذاهب أخرى عجلة .

ولكن البرجوازية - في ذلك الوقت - كانت تتطلع إلى حرية الفكر بوصفها خطوة نحو الوصول إلى السلطة السياسية. ومن هنا خدم الكاتب مصالح الطبقة البرجوازية حين طالب لنفسه - بوصفه كاتباً - بحرية التفكير والتعبير عن الفكرة. ولم يتطلب القوم أكثر من هذا، ولم يكن يستطيع أن يفعل أكثر منه. وفي عبور أخرى - كما سنرى فيما بعد - قد يطالب الكاتب بحرية الكتابة مع ضمير مدخول، حين يعلم أن الطبقات المضغوطة تتطلع إلى شيء آخر غير تلك الحرية؛ حينذاك تبدو حرية التفكير كأنها أبعد الامتيازات، ويراهم آخرون وسيلة من وسائل الاضطهاد، ويصير موقف الكاتب في خطر لا يمكن فيه العبث عنه. ولكن في عشية الثورة كان الكاتب يتمتع بنمط حبيب محبب فيه أن يدافع عن نهضة ليصبح قائداً لأمانى الطبقة الصاعدة.

وكان الكاتب يعرف هذا، ويعد نفسه قائداً ورئيساً روحياً، ويؤاخذ النعمة فيما ينتج عن موقفه. وكانت صفوة القوم في الحكم يندفون عليه نصهم يوماً لينسحبوا في اليوم التالي، لتضيق أعضائهم على مر الزمن. ولذا كان يحول ما تنتج به أسلافه من الهدوء وكبرياء البروز. وحياته الجيدة الموقوفة بما يلاحظها من قم مشمسة ومن مهاو تصيب الرأس بالتيار هي حياة الخاطر. كنت أقرأ ذات مساء قريب هذه الكلمات التي أوردتها «بلز سندر»^(١) في صورة استيهاد وضعه على رأس قصته: «الروم»: «إلى من أمليهم الأدب من شباب اليوم برعائنا لم على أن القصة يمكن أن تكون أيضاً عملاً من الأعمال». فخر

(١) Blaise Cendrars شاعر وكاتب قصة سوينزى متأسر، وقد عام ١٨٨٧، من أوائل من أسهموا في المذهب الأدبي السوي «الذهب التكني» Cendrars. ومن قصته: «الصورة العامة أو ظلمات أعماق الصبح» (١٩١٨) و«من جميع أنحاء العالم» (١٩١٩)، ثم القصة التي يفخر إليها المؤلف، وعنوانها: «الروم» والمراد النوع المعروف من الجرياس Rhum (١٩٣٠). ولما يشير المؤلف إلى الاستيهاد الذي وضعه كاتبها، وهذا الاستيهاد الذي أوردته يرجع تاريخه إلى الفرق الثامن مئة ٧.

بخطري أننا مساكين حقاً وآثمون حقاً ، لأن علينا أن نبرهن اليوم على ما كان
واضحاً كل الوضوح في القرن الثامن عشر ، حين كان العمل الأدبي عملاً من
ناحيتين : لأنه كان ينتج أفكاراً تظل مصدراً للاقتلابات الاجتماعية ، ولأنه كان
يعرض مؤلفه للخطر . ولهذا العمل دائماً تعريف ذو صيغة واحدة تنشر عليها في أى
كتاب من الكتب يقع تحت نظرك : هو أنه عمل من أعمال التحرير . وربما
كان للأدب في القرن السابع عشر كذلك وظيفة التحرير ، ولكنها ظلت
محجوبة وضمنية . أما في عهد مؤلفي اللوسوعات فإن الكاتب لم يعد يقصد إلى
تحرير عليّة القوم من أهوائهم بتصويرها لم بدون مجابة ، بل إلى الإسهام بقلبه
في تحرير الإنسان من حيث هو إنسان . وسواء أراد الكاتب أم لم يرد ، فلم يكن
ما يوجهه من نداء إلى جمهوره البرجوازي سوى تحريرهم لم على التبرّد ، وما كان
يرجيه في نفس الوقت إلى الطبقة الحاكمة سوى دعوة لم إلى الوضوح ، وإلى النظر
في ذات أنفسهم ، ثم إلى التخلّي عن امتيازاتهم . وموقف روسو^(١) يشبه إلى حد
كبير موقف « رينشاردرايت » الذي يكتب للمستفيدين من السود والبيض في وقت
مما : فروسو أمام النبلاء شاهد عليهم ، ويدعو في الوقت نفسه إخوانه من الدماء
إلى أن يكونوا على وعي بأنفسهم . ولم يكن الاستيلاء على الباستيل الحدث الوحيد
الذي هيات له أملاً طويلاً مؤلفاته ومؤلفات ديديور^(٢) وكونيلورسيه^(٣) ، بل

(١) J. Rousseau (١٧١٢-١٧٨٠) الكاتب الفرنسي المبرر ، مهد بكتابه
التورة الفرنسية الكبرى ، وسبق أن أشار إلى بعض أعماله عامس ٣١ و ٣٢ من هذا
الكتاب .

(٢) Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) فيلسوف وكاتب فرنسي شهير جأسيه
للوسوعة الفرنسية التي شارك فيها ، وتطلب على الطيات الكثيرة في عصره ، وفيها
يحدد مفهوم الألفاظ تحديداً يزول به الفهم البالية لعصره . وله قصص وكتب قد كثرة ، كما
يعد من أعظم عملي القرن الثامن عشر في فلسفته . وهو مثل روسو من آباء التورة الفرنسية
الكبرى .

(٣) Condorcet (١٧٤٣-١٧٩٤) فيلسوف وعالم من علماء الرياضيات والاقتصاد .

إن مؤلفاتهم هيأت كذلك ليلة اليوم الرابع من أغسطس^(١).

وكان الكاتب يعتقد أنه قطع كل صلة له بطبقته في الأصل ، وكان يتحدث إلى قرائه من الأعلى عن الطبيعة الإنسانية العالمية ، لهذا كان يبدو له أن النداء الذي يتوجه به إليهم ، وأن مشاركته لم يهاهم فيه من سوء ، كلاهما عما يمل به عليه محض كرم النفس . وإنما الكتابة نوع من المحبة ، وبهذا يكون الكاتب قد واجه النيمة وأعز فيها لم يكن مقبولا من أمره بوصفه طفيليا في مجتمع عامل ؛ وبهذه المواجهة وهذه المحبة التي لا مقابل لها ، غدا على وعى بتلك الحرية المطلقة ، وهذان أمران من خصائص الخلق الأدبي . ولكن على الرغم من أنه جعل نصب عينيه دائما الإنسان العاقل والحقوق المجردة للطبيعة الإنسانية ، لا ينبغي أن نهم أنه تقصص الكاتب الروحي كما وصفه « بندا » ؛ لأنه ما دام موقفه في جوهره موقف نقد ، فمن الضروري أن يكون لديه شيء ما لينقده ؛ وأول ما كان يحضره من الموضوعات لينقده هي النظم والمزامم والتقاليد وأعمال الحكومات التقليدية . وبعبارة أخرى : بما أن جذران الأبدية وحصون الماضي — التي كانت تحمي صرح العقائد السائدة في القرن السابع عشر — قد تصدعت وتفتتت ، فقد أصبح الكاتب يدرك في رسومها بعدا جديدا من أبعاد السلطة الزمنية : ألا وهو الحاضر . وكانت الأجيال السابقة تدرك هذا الحاضر تارة على أنه تصوير حسي للأزل ، وتارة على أنه متفرع عن القديم ولكنه دونه . أما المستقبل فلم يكن لديه كذلك

= وكان يعتقد في قدرة الإنسانية على أن تطرد في همتها همتها لا حدود له . وسجن في عهد الإرهاب في الثورة الفرنسية ، وكتب في سجنه كتابا يؤرخ فيه لتقديم الفكر البشري . ثم انصهر بالسم ليرب من الإعدام بالمعلقة .

(١) يوم ٤ من أغسطس عام ١٧٨٩ يوم مرسوم في تاريخ الثورة الفرنسية ، فيه أقر مجلس الأمة l'Assemblée Nationale التصريح بحقوق الإنسان ، والتي امتيازات الإقطاع ، وصوت على الدستور ، وقرر مساواة جميع المواطنين أمام القانون .

عنه إلا مبدأً غموض . وإنما كان يعرف أن هذه الساعة من العيش — التي هو يبعدها والتي تحاول أن تقتل منه — ساعة فريدة ، وأنه لا يتخلى عنها بحال نظير أجل الساعات خطراً في العهد القديم ، لأن تلك الساعات بدأت بأن كانت حاضرة مثل هذه الساعة التي يعلم أنها فرصته ، وأن عليه ألا يدعها تهرب ؛ ولهذا لا يدير الحرب التي عليه أن يشهرها يقصد بها أنها إعدادٌ للجمع مقبل بقدر ما هي عنده مشروع قصير الأمد ذو أثر مباشر : هذا النظام هو الذي يجب إعلانه على الفور ، وهذه المزاعم الباطلة هي التي يجب هدمها حالا ، وهذه المظلمة المعينة هي التي يجب محوها . وقد عصمه من المثالية ولوعه بالحاضر على هذا النحو : فهو لا يقتصر على التأمل في المآل الخالدة من الحرية أو المساواة . ولأول مرة منذ « الإصلاح »^(١) تدخل الكتاب في الحياة العامة ، محتجين ضد مرسوم ظالم ، أو مطالبين بإعادة النظر في محاكمة ، أو بالاختصار : مصممين على أن تكون السلطة الروحية في الشارع والأسواق والمتاجر والمحاكم . ولم يكن الكتاب يقصدون قط إلى الانصراف عن السلطة الزمنية ، بل كانوا يرمون إلى العودة إليها دون انقطاع ، وإلى تجاوزها في كل حال خاصة من الأحوال .

وبهذا كان السبب في تقليد الكاتب وظيفة جديدة هو ذلك الانقلاب الشامل وتلك الأزمة في الضمير الأوروبي . فالأدب — عند كاتب ذلك العصر — ممارسة دائمة لكرم النفس . وكان لا يزال خاضعاً للرقابة الحازمة القوية من أقرانه ، ولكن كان يجرده من رقابتهم عليه ما يلح به دونه من انتظار تواق غير واضح الصورة ، ومن رغبة من جمهوره أكثر أشوية وأكثر تردداً . وقد تحلل

(١) *La Réforme* هي حركة الإصلاح السياسية والفيلية التي تمت في أوروبا في القرن السادس عشر ، وفيها استغل وسط أوروبا وشمالها من سلطة البابوات الكنسية ، نتيجة للحركة الفكرية في عصر النهضة ، ولجهود اللصاحين الفيليين من « ملوتن لوتر » ومن أتبعه .

من سلطة الكنيسة وفصل ما بين دعواه وبين عقائد محضرة ؛ فكانت كتبه نداءات حرة موجهة إلى حرية القراء .

وقد أدى الانتصار السياسى لطبقة البرجوازية - وطالما تمناه الكتاب ما وسعهم - إلى قلباً وضاعهم رأساً على عقب ، وإلى تشككهم فى كل شئ ، حتى فى مضمون الأدب نفسه ؛ حتى ليمكن أن يقال إنهم لم يبدلوا هذه الجهود الكثيرة إلا ليمهدوا بها لضياعهم ضياعاً أكيداً . ولا شك أنهم ساعدوا على تملك البرجوازية للسلطة بإدماج قضاياهم الأدبية فى قضية الديمقراطية السياسية ، ولكنهم كانوا عرضة لرؤية موضوع مطالبهم يخفى فى حالة الانتصار ، ذلك الموضوع الذى طالما رددوه فى مؤلفاتهم ، ويكاد يستغرقها جميعاً . وبالاختصار : تحمل ذلك الانسجام العجيب الذى ربط مطالب الأدب الخاصة بمطالب البرجوازين المضطهدين منذ تحققت مطالب هؤلاء وأولئك . وكانت المطالبة بحرية الكتابة وحرية البحث فى كل شئ هدفاً جميلاً ، ما دام ثمَّ ملايين من الناس حقيقين على أنهم لا يستطيعون التعبير عن عواطفهم ، ولكن منذ حصل هؤلاء على حرية التفكير والاعتراف وعلى المساواة فى الحقوق السياسية ، أصبح النفاق عن الأدب مسالة شكلية محضة لا ترضى أحداً ، ووجب البحث إذن عن موضوع آخر للأدب . وفى نفس الوقت فقد الكتاب وضعهم الممتاز ؛ وكان أساس ذلك الوضع الممتاز هو الصدع الذى كان قد شطر جمهورهم ويسر لهم اللعب على كلام المسرحين ، ولكن هذا الصدع قد التئم ، فاجتالت البرجوازية طبقة النبلاء أو كادت ، فكان على الكتاب أن يستجيبوا لمطالب جمهور موحد . وضاع كل أمل لهم فى خروجهم من طبقتهم الأصلية . فهم وليدو طبقة برجوازية .

معمولون بمن يقرأ لهم من البرجوازيين ، وعليهم أن يظلوا برجوازيين ، وقد انطبقت عليهم البرجوازية كالسجن . ولن يتم إلا بعد ربع قرن شقاؤهم من حرقة الأمل على تفويضهم دون رحمة أركان طبقة طفيلية هوجاء كانت تعمل على حسب أهوائها ، والأمل على نقد الدور الذي الوجهين الذي كانوا يلعبونه ، وبدأ لهم أنهم ذبحوا الدجاجة ذات البيض الذهبي . وبدأت البرجوازية أشكالاً جديدة من الاضطهاد ، ولكنها ليست طبقة طفيلية : وقد تكون احتكرت لنفسها وسائل العمل ؛ ولكنها جد مجتهدة في تنظيم هيئة الإنتاج وفي توزيع المنتجات . ولا ترى هي في الإنتاج الأدبي عملاً لا مقابل له ولا غاية ، بل تعده خدمة ذات مقابل . والأسطورة المبررة لوجود هذه الطبقة (البرجوازية) العاملة غير المنتجة هي النفعية : فوظيفة البرجوازي أنه وسيط من ناحيتين : بين المنتج والمستهلك : فهو طرف أوسط ارتفع إلى امتلاك القوة كلها . وفيما يخص الأمر المزوج غير التجزيء من الوسيلة والغاية ، قد منحت الوسيلة الأهمية الأولى ؛ إذ الغاية محتجبة لا تُرى أبداً وجهاً لوجه ، وتلحظ دون أن يتحدث عنها . وتنحصر الغاية من كل حياة إنسانية جديدة باسمها في إنفاقها في ممارسة الوسائل . وليس من الجدل في شيء الانصراف إلى الحصول على غاية مطلقة بدون وسيلة ، إن هذا في نظر البرجوازي شبيه بما إذا تطلع امرؤ لرؤية الله وجهاً لوجه بدون عون الكنيسة . ولا يوثق إلا بمشروعات تبدو الغاية منها على الأفق في نكوص مستمر أمام سلسلة من الوسائل لا نهاية لها . فإذا أراد الإنتاج الفني أن يعتد به ، فعليه أن يدخل في دائرة النفعية ، وأن ينزل من سماء النوايا غير للمشروطة ، فيستسلم بدوره إلى مصيره الفني ، أي يصير وسيلة لضبط الوسائل . وما دام البرجوازي — خاصة — على غير ثقة كاملة بنفسه ، لأن سلطانه غير مؤسس على أوامر إلهية ، فلي الأدب لأن يملونه على خلق الشعور بأنه برجوازي بمقتضى حق إلى . وهكذا بعد أن

كان الأدب تمييزاً عن الضمير الفاسد لقوى الامتيازات في القرن الثامن عشر ، استهدف للخطر في أن يصير - في القرن التاسع عشر - تمييزاً عن راحة الضمير لطبقة من الطغاة . وكان الأمر يهون لو أن الكتاب استطاع الاحتفاظ ببحرية فكره في النقد ، وكان هذا هو مصدر ما له من خلقي واعتداد بالنفس في القرن السابق . ولكن جمهوره البرجوازي يمارض الآن في ذلك . لأنه ظالماً كانت البرجوازية تمجاهد ضد امتيازات طبقة النبلاء ، كانت تستريح إلى السلبية الهدامة ، أما الآن — وفي يديها السلطة — فقد انصرفت إلى البناء ، طالبة العون فيما تشيده . حقاً بقي الجدل ممكناً في صميم العقيدة الدينية ، لأن المعتقد يرجع شعائر الدين إلى إرادة الله . وبهذا يعقد بينه وبين الله صلة محددة إقطاعية الطابع من فرد لفرد . وعلى ما لله من كمال مطلق لا يتفك عنه ، كان اللجوء إلى الإرادة الإلهية المطلقة سبباً في إدخال عنصر تحكى في الأخلاق الدينية ، مع شيء من الحرية في الأدب نتيجة لذلك . فالبطل الديني هو دائماً يعقوب^(١) في صراع مع الملائك على حسب الإرادة الإلهية ، حتى لو كان ذلك بقصد خضوعه لها خضوعاً تاماً فيما بعد . ولكن الخلق البرجوازي غير مأخوذ من الحكمة الإلهية ، ومبادئه العالمية المجردة مأخوذة عن طبائع الأشياء ، وليست أئماً من آثار إرادة مهيمنة معبودة ، بل مصدرها إرادة الإنسان . فهي أقرب شياً بالقوانين الطبيعية غير المخلوقة . أو على أقل تقدير كان هذا ما يجب على المرء افتراضه إذ لم

(١) في التوراة أن يعقوب بعد افتراقه عن بلده أربعة عشر عاماً يصل في مزارع خاله ، ليتزوج بابنته رحيل ، رجع إلى بلده كنانان ، فالتق ليلاً بشخص ظل يصارعه حتى الصباح ، وقد وكزه ذلك الشخص بضربة أساجه بقرق النساء . وفي الصباح عرف أن هذا الشخص ملاك ، وأنه مبعوث الله ، فطلب منه أن يباركه . وهذا الحادث الثامن في التوراة أوله القسرون تأويلاً رمزياً بأنه صورة الكفاح الروحي للتوج بالعصر . وعنوان هذه الحادثة في التوراة : الصراع مع الله . انظر :

يكن من القطنة المبالغة في الإيمان فيها . فكان ذوو الخلق الرصين يشحاشون تدقيق النظر فيها لنصوص أصلها . وسواء كان الفن البرجوازي وسيلة أم لا ، فقد حرم على نفسه اللباس بالمبادئ خشية أن تنقض [٣] ، كما نحاش النصوص في أعماق القلوب خوفاً من إثارة الاضطراب ؛ وكان جمهور هذا الفن لا يهرب شيئاً بقدر ما يهرب موهبة الفنان ، لأنها جنون متوعد ، يقوص في الأشياء فينبئ الاضطراب بكلمات غير متوقعة ، وبنداءات يرددها متوجهاً إلى حرية القارئ ، فيهبز من الناس أعماقاً أكثر استجابة إلى البليلة . وكانت الأشياء السهلة هي الأكثر رواجاً ، لأن القرينة فيها رهينة القيد ، تدور على نفسها ، وفيها تسكين للخواطر في خطب منمقة متوقعة ذات طابع من الوفاق والمسائلة ، تبرهن على أن الإنسان والعالم من الأشياء الهينة القسيمة الشفافة عن أسرارها ، لا مفاجأة فيها ولا تواعد ، ثم لا أهمية لها .

وفوق ذلك كان الرجل البرجوازي لا تربطه بالقوى الطبيعية صلة سوى صلة الوسطاء من الناس ، فكانت تبدوله الحقيقة المادية في شكل منتجات مصنوعة . وبما أنه محوط — ما امتد به النظر — بهام متمدن من قبل ، فإنه يرى فيه صورة نفسه ، قاصراً جهده على جمع ما وضعه الآخرون على سطح الأشياء من معان . وذلك الجهد في جوهره منحصر في استعمال رموز تجريدية من كلمات وأرقام وصور إجمالية وأشكال ، كي يحدد الطرق التي يقسم بها عمله ما يستهلكونه من ثروة . ثم إن ثقافته ومهنته كليهما يهبطانه للاعتداد بالفكرة ، فهو من أجل هذا كله مقتنع بأن العالم مسوق على نظام من الأفكار . فهو يحلل إلى أفكار ما يرى من جهود ومصاعب وحاجات واضطهاد وحروب : وعنده أن ليس هناك شر ، ولكنه مجرد تعدد للأسباب . وقد تكون هناك أفكار طليقة من القيد ، فيجب إخضاعها للنظام القائم . وهكذا يعيد هو التقدم الإنساني حركة هضم

واسمة بها تتوحد الأفكار فيما بينها وكذلك العقول . وفي مدى هذه العملية الهضمية النسيجة تستكمل الفكرة وخذتها ، ويظفر المجمع بالتطور الكامل .

ومثل هذا التناؤل على طرف النقيض من إدراك الكاتب لفنه : فالتفنن في حاجة إلى مادة غير قابلة للهضم ، لأن الجمال لا يذوب في أفكار ؛ وحتى إذا كان نائراً يؤلف بين الكلمات - بوصفها علامات للمعاني - فإن أسلوبه يفقد سلاسته وقوته إذا لم يكن على شعور بما للكلمة من مادية بها تبدى أنواعاً من المقاومة لا تخضع للعقل . وإذا أراد أن يشيد في عمله الأدبي علماً يدعمه بحرية لا تنفذ ، فذلك لأنه يميز تمييزاً دقيقاً أساسياً بين الأشياء والفكرة في ذاتها . فلا تجانس بين حريته والأشياء إلا في أنها كليهما لا يسرهما غور ؛ فإذا أراد أن يخضع الصحراء أو الغابة لحكم العقل فلن يكون ذلك بتحويلها إلى الفكرة التجريدية للصحراء أو للغابة ، ولكن بإضائة جوانب الموجود بما هو موجود^(١) ، بوصفه موجوداً فيما له من كثافة ومن أثر في المقاومة لما يريد الإنسان . ولا يكون ذلك إلا بإدراك ذاتية الوجود غير المحدودة . ولهذا فإن العمل الفني لا يمكن رده إلى الفكرة : أولاً لأنه يحتاج لكائن ما أو إعادة لإنتاجه ، أى لشيء من الأشياء لا يستسلم استسلاماً كلياً للتفكير ؛ ثم لأن الكائن قد نفذ فيه ونحطه نوع من الوجود ، أى نوع من الذاتية التي تتحكم في مصير الفكرة ، بل وفي قيمتها كذلك . ومن أجل هذا أيضاً كان للفتنن دائماً فهم خاص لمنى الشر لا على أنه التجريد المؤقت المستطاع تداركه لفكرة ما ، بل على أنه عدم قابلية العالم والإنسان^(٢) للتزول على الفكرة .

وسمة البرجوازي التي يعرف بها هي وجوده للطبقات الاجتماعية ، وبخاصة الطبقة البرجوازية . فالنيل يريد الحكم لأنه ينتمى إلى طبقة مخصصة بمميزات ، أما البرجوازي فإنه يؤسس سلطته وحقه في الحكم على ما استطاعه من عوامل النضوج التي خوله لإياها طول تملكه للثروات في هذا العالم . على أنه لا يقبل من علاقات تركيبيّة إلا بين المالك والشيء الذي يملكه ؛ أما ما عدا ذلك فهو يبرهن على أن الناس متشابهون ، لأنهم العناصر الموحدة للمنظمات الاجتماعية ، ولأن كلا منهم — مهما تكن درجته في المجتمع — ذو طبيعة إنسانية كاملة . ومن هنا كان عدم المساواة عنده حدثاً من الأحداث المارضة التي لا تستطيع أن تنير الخصائص الدائمة للوحدة الاجتماعية . فليست هناك طبقة عمال ، أى لا طبقة تركيبيّة يكون كل عامل فيها تقليداً عارضاً ، ولكن هناك عمال كل منهم في طبيعته الإنسانية وحدة منفردة . وليس هناك تضامن داخلي يربطهم فيما بينهم ، بل الذي يربطهم هو مجرد تشابه في العلاقات الخارجية . ولا يعتد البرجوازي

= الوحدة التركيبية لجميع الوسائل الخارجية المهيأة لإنتاجها . ذلك أن الأشياء — بما لها من قوة وبما فيها من مقاومة — ثبت في نفس الإنسان إنراكا وشعوراً عن طريق سلسلة من الأسباب المستقرة الأكيدة ، ثبتت فيه في الوقت نفسه صورة حريته . ولن يضيق معنى النبية ، ولا علاقة الوسيلة بالنهاية ، دون وقوف المرء على أن هذه الغاية تحرره من موقف حاضر عن طريق موازنة القيم . وهم في هذا يقررون سلطان الواقع الخارجى على الفكر . فلا يقتصر تطور العالم عندهم على الأفكار المجردة ، بل على الوعى المرتبط بالعالم الخارجى والمتفاعل معه . ولذا يكون تصوير التفكير وتكوين المشروعات — في معناها السابق — نوعاً من العمل . فالوقت والبطالة واليؤس — مثلاً — ليست مجرد أفكار ، بل حقائق يعيشها الناس ، ولها من الكثافة والحدة والتعدد ما تنعكس به على مجرد التفكير . وعلى ذلك لا تتطلب تفكيراً ، بل تتطلب مشروعيّاً هو عمل . فلا غناء بمعارضة الواقع بالفكر ، بل لا بد من معارضة الواقع بالعمل . ولهذا تطلبنا أن يكون الأدب سلاحاً من أسلحة المجتمع . وليس الشب بينهم وبين الواقعية الاشتراكية — في هذه الناحية — إلا شبهاً سطحياً ، انظر ، J.P. Sartre: *Situation*, III p. 144-163.

واظنركذلك كتابنا : المسئل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٣٨٩ — ٣٩٩ :

إلا بنوع العلاقات النفسية بين الأفراد الذين حصرهم في دائرة دعايته التحليلية ، ثم فرق بينهم بتلك الدعاية . وهذا أمر يسير الإدراك : فليس للبرجوازي سلطان مباشر على الأشياء ، وعمله الجوهري هو عمارة التأثير في الناس ، ولنا كان هم الوحيد الإرضاء والتخويف . ونسيطر على سلوكه مراسم الحفاوة ، ومبادئ التهذيب ، وقواعد الأدب . ويرى أن نظرائه مثل الذي التي يلهم بها . فإذا أراد أن يتعرف بمض التحرف عواطفهم وأخلاقهم ، فذلك لأن كل عاطفة تبدو له مثل خيط يحرك به تلك الذي . وكأنما يتعبد البرجوازي الطموح بكتاب مضمونه فن الوصولة ، أما ما يتعبد به البرجوازي الفني فن السيطرة . فالبرجوازية تمد الكاتب خبيراً ، وتضيق به ، وترهبه حين ينطلق مفكراً في النظام الاجتماعي . وكل ما تتطلبه منه أن يقاسمها خبرته التجريبية بالقلوب الإنسانية . وهكذا عاد الأدب — كما كان في القرن السابع عشر — مقصوراً على التحليل النفسي . على أن هذا الجانب النفسي كان دعوة تطويرية إلى الحرية في أدب « كورني » و« پاسكال » و« فوفنارج »^(١) . ولكن التاجر يحترس من حرية عملائه ، وكذلك يحترس المحافظ من حرية وكيله . وكل ما يتطلع إليه هؤلاء هو التزود بنصائح للسلوك لا مجال للطنن فيها ، ليغروا بها الناس ويحكمهم ، فيجب تيسير حكم الإنسان تيسيراً أكيداً بوسائل هينة . وبالاختصار يجب أن تكون القوانين التي تتحكم في النفس حاسمة لا استثناء فيها . والحاكم البرجوازي لا يؤمن بحرية الإنسان أكثر مما يؤمن العالم بالمعجزة . وبما أن خلقه نفعي فالدافع النفسي لديه هو — أساساً — للصلحة . فلم يعد قصد الكاتب في عمله التوجه بدعوه إلى

(١) Vauvenargues (١٧١٥ - ١٧٤٧) من علماء الأخلاق القرنين ، وهو في نقاؤه على ثقة بالغالب الإنساني وما يصره من عواطف . وقد أثر في الرومانتيكية بفلسفته المألوفة .

الحريات المطلقة ، بل عرض قوانين نفسية متحركة فيه على قراء محكومين
إنها مثله .

فالثالثة الذاتية والنزعة النفسانية ، والحتمية ، ومذهب النفع ، وروح الجدل
[كما في باسكال] هي الأمور التي كان على الكاتب البرجوازي أن يعكس
صورها لجمهوره قبل كل شيء . فلم يمد يُطلب من الكاتب أن يبعث ما في العالم
من كثافة وغرابة ، بل تحليل هذا العالم إلى اغتمالات أولية ذاتية تجعله أسهل
هضمًا — ولا يطلب منه كذلك الشعور في أبعد أغوار حريته على أصق ما في
القلب من حركة ، ولكن مطابقة « تجربته » على تجارب الآخرين . فكتبه
تجمع — في وقت مما — بين كونها قوائم إحصاء لما اختص به البرجوازيون ،
وتقارير خبير نفسى يرى إلى التأسيس لحقوق الصنف وإلى البرهنة على ما في النظم
من حكمة ، ورسائل صغيرة في آداب المراسم والعادات . وتتأرجح بحثه فيها مفرقة
سلفًا . فقد حددت له سلفاً درجة التعمق في البحوث ، واختيرت له الدواعى
النفسية ، وأخضع الأسلوب نفسه لقواعد كثيرة . ولم يشعر الجمهور منه أية مفاجأة ،
فهو يستطيع أن يشتري كتبه مغمض العينين . ولكن الأدب بذلك قد اغتيل
اغتيالاً . فلذ « إميل أوجييه »^(١) حتى « مارسيل بريشو »^(٢) و« إدمون جالو »^(٣)

(١) Emile Augier (١٨٢٠ — ١٨٨٩) كاتب فرنسى ، له مسرحيات ما بين
ملاه ودراما ذات طابع اجتماعى ، يبالغ فيها عن ميادى الخلق البرجوازي . منها « صهر السيد
بواريه » ، و « الوعود » ، و « الفتاة الفائرة » ... وكان عضواً فى الأكاديمية
الفرنسية .

(٢) Marcel Prévôt (١٨٦٢ — ١٩٤١) كاتب من كتاب النصف الفرنسيين ؟
ومن قصصه : « أصفاء النازى » و « رسائل لسوة » وكان عضواً فى الأكاديمية
الفرنسية .

(٣) Edmond Jaloux (١٨٧٨ — ١٩٤٩) كاتب من كتاب القصة ، وناقد
أدبى ، من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

— سمع من ينلرجون فيهم من «دوما الابن»^(١) و «بارون»^(٢) و «أهني»^(٣) و «بورجو»^(٤) — وجد مؤلفون ليقصوا عقد الصدقة ، وليبلغوا مدى ما كان لهم من شرف بالتوقيع بأسمائهم ، إذا صح لى هذا التمييز ، ولم يكن من باب الصدقة أنهم ألفوا كتباً غثة ، فإذا كانت لهم موهبة ، كان عليهم أن يستروها .

ولكن الخيرة من الكتاب رفضوا هذا الوضع . وقد أخذ هذا الرفض الأدب من الوأد ، على حين بُنيت مملته مدى نصف قرن . ففند عام ١٨٤٨ حتى حرب سنة ١٩١٤ ، كانت وحدة جمهور الكتاب فى أساسها دافساً له للكتابة على حسب مبدأ يضاد به جميع قرائه . وكان يبيع — على الرغم من هذا — كل ما ينتج ، ولكنه كان يحقر من يشترونها ، ويحاول جاهداً أن ينجيب آمالهم فيه . وكان من الأمور المقررة لدى الكتاب أن يظل منموراً لاشتهوراً ، وأن اللجاح — إذا واثى الفنان مرة فى حياته — فإن مرد ذلك سوء تفاهم .

(١) Alexandre Dumas Fils (١٨٢٤ — ١٨٩٥) بدأ بتأليف القصة ، ثم كرس كل جهده للسرحة ، وقصصه ومسرحياته عمكة البناء ، يلائم فيها عن قضايا اجتماعية . ومن أشهر قصصه : « غادة الكاميليا » و « مسألة المال » و « القرية » ... وكان من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

(٢) Ed. Pailleron (١٧٤٤ — ١٨٢٦) من مؤلفى المسرحيات ، ولى ملاهية روح فكاهة جنابة . ومنها ملهاته : « عالم الضيق » و « الفرارة » — وكان من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

(٣) Ohnet (١٨٤٨ — ١٩١٨) مؤلف قصص ومسرحيات فرنسية .

(٤) Henri Bordaux كاتب من كتاب القصة الفرنسيين للماضين ، ويهتم فى قصصه بالأمر الذى لا يربطها ربط قوى من عقائد دينية وعلايات القرابة . ومن أشهر قصصه : « الحوف من الحياة » (١٩٠٢) و « التلج على الأقدام » (١٩١٢) و « الخزان » (١٩٣٤) ، وهو عضو فى الأكاديمية منذ عام ١٩١٩ .

وإذا تصادف أن نشر الكاتب مؤلفاً لا يصطدم مع قرائه صداماً كافياً ، أضاف إليه مقدمة يسبهم فيها . وكان هذا المراك الجوهري بين الكاتب وجمهوره ظاهرة لم يسبق لها مثيل في تاريخ الأدب . ففي القرن السابع عشر كان الأدباء والقراء على وفاق تام ؛ وكان المؤلف في القرن الثامن عشر يتصرف في جمهورين كلاهما جمهور فعلي له ، وكان له الخيار في الاعتماد على أحدهما دون الآخر . وكانت الرومانتيكية في أوائل عهدها محاولة فاشلة لتجنب مثل ذلك الصراع الصريح بين الكاتب وقرائه ، ييمشها لهذه الثنائية في الجمهور ، واعتمادها على الأرستقراطية ضد البرجوازية ذات النزعة الحرة . ولكن بعد عام ١٨٥٠ لم تبق وسيلة لإخفاء التناقض المميق الذي تعارض به للذهب التكرري البرجوازي مع مطالب الأدب . وفي نفس الوقت أخذ يظهر في الطبقات الدنيا من المجتمع جمهور إمكاني يتوقع أن يوحى له الكاتب بحقيقته . ذلك أن الدعوة إلى مجانية التعليم والإلزام به كانت قد تقدمت بعض التقدم ، فابتهت الجمهورية الثالثة أن منعت بعد قليل جميع الناس حق القراءة والكتابة . فماذا يفعل الكاتب ؟ هل يختار عامة الناس ضد الصفوة ، فيحاول من جديد — في سبيل مصلحته — أن يخلق الثنائية في الجماهير ؟

هنا ما يبدو لأول وهلة . فكان فيما يكتبه بعض الكتاب لإنحاء بجمهورهم الإمكانى ، بفضل الحركة التكررية الكبيرة التي اضطربت بها أطراف المناطق البرجوازية من عام ١٨٣٠ إلى عام ١٨٤٨ . وكان هؤلاء الكتاب يصفون على جمهورهم الرضا الصوفي بما يمنحونه من اسم الشعب ، ومصدر السلام . ولكن مهما يكن حجم له فلا يكادون يعرفونه ، هذا إلى أنهم — خاصة — ليسوا من

سلاته . « فجورج ساند »^(١) بارونة دوديفان و « فكتور هوجو » ابن قائد عام من قواد الإمبراطورية ؛ وحتى « ميشليه »^(٢) — وهو ابن أحد أصحاب المطابع — كان بدوره جد بعيد من عمال مصانع الحرير في مدينة ليون أو من عمال النسيج في مدينة ليل . فاشتراكيهم — إذا كانوا اشتراكيين — هم نتاج آخر للمثالية البرجوازية . ثم إن الشعب خاصة كان موضوع بعض كتبهم أكثر مما كانه الجمهور الذي اختاروه . وربما كان لهو جوحظ قلما أن ينجح لغيره من النفاذ إلى كل ميدان ، فهو أحد الأفراد القلائل ، بل ربما كان الشعبي الوحيد الحق من بين هؤلاء الكتاب . أما الآخرون فقد جلبوا على أنفسهم عداوة الطبقة البرجوازية ، دون أن يخلقوا لأنفسهم عوضاً عنها من بين جمهور العمال . ويكفي للاقتناع بذلك مقارنة مامنتحه الجامعة — وهي ذات طابع برجوازي — من أهمية للكتاب « ميشليه » ، وهو نادر الطبقة الكبيرة ويمثل عبرتها للمشروعة ، وكذلك مامنتحه تلك الجامعة « تين »^(٣) الذي لم يكن

(١) George Sand (١٨٠٤ — ١٨٧٦) بارونة دوديفان Dudevant ، كاتبة من كتاب القصة الفرنسيين . ومن قصصها « ليليا » و « إلتينا » و « فديت الصغيرة » و « بحيرة الشيطان » . وقد تحدثنا عن هذه القصص ، وبرامها النفسي والاجتماعي في كتابنا الرومانتيكية ، وفي الأدب للفن في مواضع متعددة . وكان من بين عشاقها الشاعر الفرنسي « ألفريد دي موسيه » . ومن أجلها كتب كثيراً من قصائده ، ثم لياليه العميقة .

(٢) Michelet (١٧٩٨ — ١٨٧٤) مؤرخ وكاتب فرنسي . اظهر لتهجه الأدبي في التاريخ كتابنا : الأدب المقارن ص ٢٣٠ — ٢٣١ . وكنا كتابنا الرومانتيكية ص ١١٣ — ١١٤ .

(٣) Hyppolyte Taine (١٨٢٨ — ١٨٩٣) المؤرخ الكتاب الفيلسوف ، صاحب نظرية في النقد الأدبي شرحناها وقدناها في كتابنا الأدب المقارن ، مع موجز لفلسفته العامة التي أثرت تأثيراً كبيراً في البارناسية والواقعية الأوروبية ، اظهر كتابنا السابق الذكر صفحات ٥٠ — ٥٨ ، ٢٣١ — ٢٣٢ ، ٢٦٣ — ٢٦٤ .

سوى متفهم مبهين ، أو « رينان »^(١) الذى يبين « أسلوبه الجليل » عن الأمثلة المتوقعة للأسفاف والتبجح . وقد تركت البرجوازية ميشليه يكابد من خواطره غير المثمرة ، كأنه منها فى مطهر لاجزاء فيه . « فالشعب » الذى كان قد أحبه ظل يقرؤه بعض الوقت ، ثم رعى به انتصار الماركسية إلى النسيان . وبالجملة : كان أكثر هؤلاء الكتاب نهائيا ثورة فاشلة عقلا بها سمعتهن ومصيرهن . وليس منهم — فيما عدا هوجو — من ترك فى الأدب أثرا يذكر .

وقد نكس الآخرون على أعقابهم أمام توجسهم من تغيير المجتمع ، إذ لو حدث هذا التغيير لموى بهم سريعا إلى الأعماق لينصسوا فيها كأنما شُدت أعناقهم بأحجار . ولم تكن لتعوزهم الأعذار ، إذ لم تكن الفرصة قد حانت بدلا لمثل تلك الدعوة ، ولم يكن يربطهم بالمال أى رباط فعلى ، فلم تكن تلك الطبقة المضطربة بمستطاعة أن تستغرقهم فيها ، إذ لم تكن تعرف حاجاتها إليهم ، وظلت عزيمتهم فى الدفاع عنها فى منطقة التجريد . وأيا ما كان إخلاصهم فقد جلاوا « يطلون » على أنواع من الشقاء ربما فهموها برؤسهم ، دون أن يحسوها بقلوبهم . وقد هبطوا دون طبقتهم التى انحلدوا منها أصلا ، وسيطرت على أفكارهم ذكرى ثراء فى العيش كان عليهم أن يحرموه على أنفسهم ، فكانوا على خطر تكوين « طبقة من المال ذات ملابس أنيق » على هامش طبقة المال الحقيقيين ، تستهدف لأن تكون مربية لدى المال ، مشفوعة من البرجوازية ، مطالبها مستتلة من الحدة والوضعية أكثر مما يليها الكرم ، فهى تقف أخيرا موقف المداء من هؤلاء [٤] وأولئك . هذا إلى أن فى القرن الثامن عشر لم تتميز

(١) Renan (١٨٢٣ — ١٨٩٢) كاتب ومؤرخ فرنسى له كتب كثيرة منها : « حياة عيسى » و « مستقبل العلم » و « أصول المسيحية » و « التاريخ العام والتهج للقرن ثقات السامية » . انظر كتابنا السابق الذكر ص ٤٨ — ٤٩ .

الحريات الضرورية التي يطالب بها الأدب من الحريات السياسية التي يتطلع للمواطن إلى الحصول عليها . فبحسب الكاتب — ليسكون تائراً — أن يكشف عن طبيعة فنه في ذاته ويحمل من نفسه ترجيحاً لمطالبه النظرية . فالأدب نورى حين تكون الثورة التي في دور الإعداد ثورة برجوازية . إذ أن أول ما يكشفه ذلك الأدب من ذات نفسه يوحى بما له من علاقات بالديمقراطية السياسية . ولكن الحريات النظرية التي يدافع عنها الكاتب في مقالاته والقصص والشاعر لا تربطها صلة بالمطالب الملحة لطبقة العمال . فهؤلاء لا يفكرون في المطالبة بالحرية السياسية التي يتمتعون منها بمحظهم ، مهما تكن الأحوال ، والتي لا يمدون أن يكون الحديث عنها بمثابة تلاعب [٥] بهم . وماذا تفعل طبقة العمال بحرية التفكير في تلك الآونة ، على حين أن ما يتطلبونه جد مختلف عن هذه الحريات التجريدية . فهم يطلبون تحسين حالتهم المادية ، ويتطلبون كذلك — على نحو أبعد عمقا وأشد غوصاً — القضاء على استغلال الإنسان ، وسريراً — فيما بعد — أن هذه المطالب نفسها هي من جنس المطالب التي يفرضها فن الكتابة على ذويه إذا أدركوا أن منهم ظاهرة تاريخية محددة ، أي النداء المصري الخاص الذي يصدر عن الإنسان حين يقبل أن ينسجم مع منطق التاريخ ، يطلقه في صالح الجنس الإنساني كله ، متوجهاً به إلى أهل عصره جميعاً .

ولكن أدب القرن التاسع عشر كان قد تخلص من للذهب الفكرى الدينى ، ورفض — في الوقت ذاته — أن يخدم للذهب الفكرى البرجوازى ، فأقام نفسه مستقلاً في مبدئه عن كل نوع من أنواع التشيع ، وبذا احتفظ بالسلبية الخالصة مظهراً تجريبياً له . ولم يكن الأدب قد أدرك — بعد — أنه هو في ذاته للذهب الفكرى ، فأفنى نفسه في توكيد استقلاله ، ولم يكن يجادل في ذلك الاستقلال أحد . ومعنى ذلك أن ذلك الأدب زعم أنه لا يميز موضوعاً عن

موضوع ، وأنه يستطيع معالجة كل المواد على سواء : وليس من شك في أن الكتاب كان في استطاعته أن يكتب — بصاحبه التوفيق — في أحوال طبقة العمال ؛ ولكن اختياره لتلك الموضوع كان رهناً بالظروف ، وبالإرادة الحرة للفنان ؛ فيوماً يتكلم عن برجوازي ريفي ، ويوماً آخر يتكلم عن أجراء قرطاجنة . وسيؤكده «فلوير» — من وقت لآخر — وحدة الفكر والصياغة ، دون أن يستخلص من ذلك أية نتيجة عملية . وبقى فلوير — شأنه في ذلك شأن جميع معاصريه — مدينًا في تمريره للجمال بما حلده ويتكلم^(١) ولستنج^(٢) منذ ما يقرب من قرن قبله ، وظل يقدم الجمال على أنه في مختلف أحواله عبارة عن التعدد في الوحدة . فكانت الغاية هي التمكن فنيًا من تصوير الألوان المتضاربة في الشيء الواحد ، وفرض وحدة صارمة عليها عن طريق الأسلوب . وليس للأسلوب النقي سوى هذا المعنى عند الأخوين : « جونكور »^(٣) : فهو عندهم طريقة خاصة لتوحيد المواد كلها وتجميلها ، حتى المواد الأكثر جمالا . فكيف يستطيع امرؤ ، إذن ،

(١) Winckelmann (١٧١٧ — ١٧٦٨) عالم من علماء الآثار وكاتب ألماني . كتابه : « تاريخ الفن عند القدماء » أهم ما ألف في عصره في موضوعه .

(٢) Lessing (١٧٢٩ — ١٧٨١) كاتب ألماني ، وفيلسوف متبحر . كتب في فن المسرح يقصد إلى خلق وهي جديد للفن ، ينتج عنه أدب وطني خالص ، يعتمد فيها على الكاتب على الكلاسيكية الفرنسية أولاً . ومن أشهر كتبه : لاوكون Laocoon ، باسم كاهن «أبولو» ، وفي الكتاب يفاضل بين الشعر وفنون التصوير والنحت ، وعنده أن الشعر يتميز بصوره ذي الطابع الزيفي ، لا المسكاني ، فهو أكثر صلة بالحياة ، وهو على رأس الفنون : « قدر ما تفضل الحياة لوحت الصور ، يفضل الشعر الرسم » . وظهرت هذه كانت ذات تأثير كبير في فلسفة الصورة عند الرومانتيكيين . انظر كتابي : الأدب المقارن ص ٣٥٨ . ومقالا في مجلة « المجلة » عدد أغسطس ١٩٥٩ .

(٣) Goncourt هما الأخوان : إدمون (١٨٢٢ — ١٨٩٦) وجول (١٨٣٠ — ١٨٧٠) ، كاتبان فرنسيان من المدرسة الطبيعية ، وكاتبا يشتركان في المؤلفات . ومن قصصهما : « جرمين لاسيتو » و « رينيه مويرين » ولهما دراسات في فن القرن الثامن عشر . وفي فرنسا أكاديمية تحمل اسمهما .

أن يدرك إمكان وجود علاقة وثيقة بين مطالب الطبقات الدنيا ومبادئ ومن الكتابة؟ ويبدو برودون^(١) قديماً في تنبئه بتلك العلاقة، وماركس طبعاً؛ ولكنهما لم يكونا من الأدباء. فكان الأدب — ببقائه مستغرقاً في كشفه عن استقلاله — هو في نفسه موضوع نفسه خاصة. ومرت بذلك فترة عكف فيها على الانطواء على نفسه؛ فأخذ يجرب طرقه، ويحطم قوالبه القديمة، ويحاول تحديد قوانينه الخاصة عن طريق تجريدي، ويصوغ قواعد فنية جديدة؛ وتقدم بذلك خطوة خطوة نحو الأشكال الحالية للسرحة والقصة والشعر الحر والنقد اللغوي. فلأن الأدب كان قد اكتشف مضموناً خاصاً له لكان عليه أن يتخلص من التفكير في ذات نفسه ليستخلص قوانينه الفنية من طبيعة هذا المضمون. ولأن المؤلفين اختاروا آنذاك الكتابة لجمهور إمكانى لكان عليهم أن يوضحوا بين فهم وما يمكن أن تتفتح له العقول من حولم، وذلك مما يتحكم في فهم على حسب المطالب الخارجية عنه، لا على حسب جوهره الخاص به. ولأن الكتاب نحواً ذلك النحو لكان على الأدب أن يضطر عن الأشكال الخاصة بالتقصص والشعر، بل ويقامة الحجة، ضرورة أنها لن تكون ميسورة لقراء لا ثقافة لهم، ولبدأ الأدب، والحالة هذه، مستهدفاً للوقوع في خطر الاستسلا ب^(٢).

ولهذا أبى الكاتب — عن طيب قصد — أن يمتن الأدب بالتوجه به إلى جمهور محدود وبقصره على موضوع خاص. لكنه لم يتيقن الشقاق الذي

(١) Proudhon (١٨٠٩ — ١٨٦٥) من أتباع سان سيمون الذين كانوا أول الدعاة لفلسفة اشتراكية في القرن التاسع عشر. وهم يدعون إلى مجتمع لا يعتمد فيه الفرد على ما يملك، بل على ما يبذل من جهد. ومؤلاء على طرف التقضي من دعوة ماركس. وكتاب «برودون» التسمي: «مبدأ الفن ووجهته الاجتماعية» (١٨٦٥) يقرر أن الفن يجب أن يخدم هذه المبادئ.

(٢) الاستسلا ب Alienation أن يكون الشيء غير نفسه، بأن يستبد به الغير، أو يستول عليه فيحول إلى غيرته.

يقع بين الثورة الفعلية التي تحاول النشوء وبين الألاعيب المخلدة التي يستسلم لها . وكانت جموع الدماء هي التي تتطلع إلى الحكم هذه المرة ، وليست لهم ثقافة ، ولا تنوافر لديهم أوقات فراغ ، فكل ثورة أدبية مزعومة تمنع في السمو بالنواحي الفنية تجعل كل المؤلفات التي تطالب بها تلك الثورة خارجة عن دائرة مقدورهم ، فتضخم بذلك النزعة الاجتماعية المحافظة .

كان مما لا مفر منه ، إذن ، عودة الكتّاب إلى جمهور البرجوازيين . فقد يفترض الكاتب بأنه قطع كل علاقة تربطه بجمهور تلك الطبقة ، ولكنه — برفضه اتخاذ مكان له في طبقة دنيا — يحكم على تلك القطيعة أن تبقى في منطقة الرمزية : إذ يظل يلعب دوره داخل طبقة البرجوازيين بمظهره في ملبسه وطعامه وأثاثه وعاداته ، ولكنه لا يمثل في دوره تلك الطبقة . فالطبقة البرجوازية هي التي تقرأ له ، وهي وحدها التي تعوله ، ولها التصرف فيما ينتظره من مجد . وعيناً ما يحاول الاجتاد منها لينظر إليها جملة ، لأنه لو أراد الحكم عليها ، فعليه ، أولاً ، أن يخرج منها ، ولا سبيل له إلى ذلك الخروج إلا بتجربته أحوال عيش طبقة أخرى وإحساسه بمصالحها . وبما أنه لا يحزم في ذلك أمراً ، فهو يحمي مع نفسه في سوء نية ، لأنه يعلم ولا يريد — في الوقت نفسه — أن يعلم من أجل من يكتب . ويتحدث الكاتب ما شاء عن العزلة ، وبدل أن يواجه التبعة في أمر الجمهور الذي اختاره لنفسه عن مواربة ، يزعم أن المرء إنما يكتب لنفسه أو لله ، فيجعل من الكتابة مهنة ميتافيزيقية ، أو صلاة ، أو محاسبة للضمير ، أو أي شيء آخر سوى أنها عملية اتصال بالناس . ومن للأوف أن يشبه نفسه بمن يضبطه الشيطان من اللس ، لأنه إذا كان يضايأ عبارات بدافع قاهر من الضرورة النفسية ، فهو — على الأقل — لا يجود بها . ولكن هذا لم يمنعه من العناية بإصلاح ما يكتب . وهو بعيد كل البعد عن أن يريد الطبقة البرجوازية بالسوء ، حتى إنه لا يجادل في حقها في الحكم . بل الأمر على النقيض من ذلك . فقد اعترف

لها صريحاً بذلك الحق «فلوير» ، إذ بدشورة «الكومون»^(١) ، ثار في نفسه فزع خطير ، ففاضت رسائله بـسباب مقلع ضد العمال^[٦] . والقنان الناضج في يشته لا يستطيع إصدار حكم موضوعي عليها ، وليست موضوعات استنكاره سوى حالات نفسية لا أثر لها ، فلذلك كان الكاتب لا يصل حتى إلى إدراك أن البرجوازية طبقة اضطهاد ، وفي الحق لم يمسد هاقط ، طبقة من الطبقات ، بل جنساً من الأجناس الطبيعية ، فإذا غامر بوصفها ، فإنما يقوم به في عبارات مقصورة على حالته النفسية لا تمتد لها . وهكذا سار الكاتب البرجوازي والكاتب الرجيم^(٢) على طريقة واحدة ، لا فرق بينهما سوى أن الأول يصدر عن نفسية بريئة والثاني عن نفسية آتمة . عندما يصرخ فلوير مثلاً بأنه «يسمى برجوازيًا كل من يفكر في خسة» ، فإن تمييزه في تعريفه للبرجوازي تعبير ذاتي ومثالي ، أي في مدى ما يرى من حدود مذهب فكري يزعم هو استنكاره . ومن هذه الناحية ، قد أدى خدمة قيّسة للبرجوازية ، إذ أعاد للمتمردين إلى القطيع ، وكذلك القلقين في أماكنهم الاجتماعية ، الذين هم على خطر المضي إلى طبقة العمال ، موهماً إياهم بأن المرء يستطيع — بما يأخذ به نفسه من تهذيب ذاتي — أن يسلب البرجوازي — من حيث هو — كل ما له من صفات ؛ حتى إذا ما رسوا في خلواتهم نوعاً من التفكير اللبيل ، استطاعوا أن يظلوا متمتعين بأموالهم وامتيازاتهم في راحة من الضمير ، على حين لا يزالون يسكنون في مساكن البرجوازيين ، ويتمتعون بما يتمتع به البرجوازيون من دخل ، وينشون النوادي البرجوازية ، إذ ليس كل ذلك سوى مظهر ، فقد سموا على فئتهم بنبل عواطفهم .

(١) La Commune سلطة ثورية استولت على باريس بعد رفع حصار البروسيين لها وبعثورة ١٨ مارس عام ١٨٧١ — وانتهت بمحاصر جديد لباريس قام به الجيش النظامي في ٢٨ مايو من نفس السنة .

(٢) انظر هامش ص ٤٣ رقم (١) .

وبهذا يَسَّر الكاتب لإخوانه حيلة تسمح لهم على أية حال بالاحتفاظ براحة الضمير ، إذ أن سمو النفس له بحاله المفضل في ممارسة الفنون .

وخلة الفنان زائفة من جهتين : فهي لا تشف عن علاقة حقيقية بالجمهور العام فحسب ، بل تشف كذلك عن تكوين جديد للجمهور من للتخصيصين . ومادامت حكومة الناس والأموال قد تركت للبرجوازيين ، فقد انفصلت الهيئة الروحية من جديد من الهيئة الزمنية ، وشهد الناس بذلك ميلاد نوع جديد من طبقة الكتاب . فكان جمهور « ستاندال » يمثل في « بلاك »^(١) ، وجمهور « بودلير »^(٢) في « بارباي دورفيل »^(٣) ؛ و بودلير بدوره يمثل جمهور « بو »^(٤) . واكتسبت النوادي الأدبية مظهراً مدرسياً غامضاً ، وأضحى « حديث الأدب » فيها همساً في إجلال لا حدود له ، وجرت فيها المناظرة فيما إذا كان الموسيقى يحظى بمتمعة فنية من موسيقاه أكثر مما يحظى الكاتب من كعبه . وأضحى الفن مقدساً بقدر انصرافه عن الحياة . بل إنه استن نظاماً صار به الفنانون مجتمعاً من القديسين : فكان القوم يمدون يدهم — عبر الأجيال — ليصاغوا « سرفانتس »^(٥)

(١) Balzac (١٧٩٩ — ١٨٥٠) رائد الواقعية الأوربية في الأدب ، وخلق على مجموعة قصصه : للبهاء الإنسانية . وانظر كتابنا : للدخل إلى النقد الأدبي الحديث ٣٥٧ — ٣٦٠ .

(٢) Baudelaire (١٨٢١ — ١٨٦٧) رائد الرمزيين ، وهو كذلك من كبار النقاد ، انظر ماشر ص ٤٣ من هذا الكتاب ، ثم انظر للدخل إلى النقد الأدبي الحديث ٣٥٧ — ٣٦٠ .

(٣) Barbey d'Aurevilly (١٨٠٨ — ١٨٨٩) شاعر ونقاد وكاتب من كتاب القصة الفرنسيين .

(٤) Edgar Allan Poe (١٨٠٩ — ١٨٥٢) شاعر ونقاد أمريكي ، به تأثر بودلير تأثراً عيقاً .

(٥) Cervantes (١٥٥٧ — ١٦١٦) مؤلف قصص أشهرها كتابه الخالد : دون كيشوته ، وقد ترجم الجزء الأول منه إلى اللغة العربية . وكان لقصة دون كيشوته ومقدمة للزائف لما تأثير كبير في تطور القصة الأوربية فيما بعد . وقد لحصناها ، وشرحنها وجوه تأثيرها في كتابنا : للدخل إلى النقد الأدبي الحديث ص ٥٧٣ — ٥٧٥ .

و«رابليه»^(١) و«دات»^(٢)، منضّسين لهذه الجماعة الشيعة بجماعات الرهبان. فهذه الطبقة من الكتاب - بدلاً من أن تكون هيئة منظمة فعلية محددة مكانياً - أصبحت مؤسسة وراثية، أو نادياً لكل أعضائه موتى إلا واحداً هو آخرهم تاريخياً، يمثل الآخرين على الأرض، وفيه تختصر المدرسة كلها.

وهؤلاء المحدثون في العقيدة الذين اختاروا لم قديسين من أهل المصور السالفة لم كذلك حياتهم العقيدة. وقد أدى الخلاف بين ما هورمى وما هو روحى إلى تعديل بعيد النور في فكرة الكاتب عن المجد الذى يتطلع إليه : ففي عهد راسين لم يكن المجد تاراً لكاتب مهضوم الحق بقدر ما كان امتداداً طبيعياً للفوز في مجتمع ثابت العظام. ولكنه تحول في القرن التاسع عشر إلى وظيفة آلية لتמיّض شامل. وهذه الكلمات الشهيرة : « سأكون مفهوماً عام ١٨٨٠ »^(٣) ، « سأكسب قضيتى في الاستئناف » تدل على أن الكاتب لم يفقد رغبته في ممارسة عمل عالمى ذى أثر في نطاق مجتمع صحيح. وبما أن هذا العمل غير ممكن في الحاضر، إذن لم يبق سوى اللجوء - في مستقبل غير محدود - إلى أسطورة التميّض الذى سيحدث من التوفيق بين الكاتب وجمهوره، على أن هذا كله ظلّ فامضاً كل النعوض : فليس من بين هؤلاء المولمين بالمجد من تسامل

(١) Rabelais (ولد حوالى ١٤٩٤ ومات عام ١٥٥٣) الفوتج الكامل لأصحاب الزمرة الإنسانية في عصر النهضة الذين أرادوا الإفادة من الثقافة اليونانية في تجديد أفكار عصرهم ومثله الخفية والفلسفية. وهو طبيب وكاتب، يث فلسفته في تباين قصصه للرحمة. ومن قصصه الشهيرة « بافوا » و « باتاجروثيل ».

(٢) Dante (١٢٦٥ - ١٣٢١) كاتب وسياسى إيطالى. شهر بلحمته الخالصة : الكوميديا الإلهية. وقد لخصناها وبيننا وجوه تأثرها بالثقافة الإسلامية على حسب أحدث البحوث في كتابنا : الأدب الفارسان صفحات ١٤٢ - ١٤٩ ، ٢٦٠ .

(٣) كلمة مشهورة لستاقال .

فى أى نوع من المجمعات سينسر له الحصول على جزائه . وحسبهم أن لهُم
الحلم بأن أحفادهم سيفيدون بما يظفرون به من حياتهم فى عالم لاحق أو غل
فى الشيخوخة من عالمهم ، فيكون ذلك أدعى لطيب خاطرهم . وهكذا كان
«يودلير» . وهو الذى لم يضق ذرعاً بمواقفه المتناقضة ، فثالباً ما كان يضمد جراح
كبريائه باعتداده بما سيلاقى من شهرة بعد موته ، على الرغم من اعتقاده فى أن
المجتمع قد دخل فى فترة انحلال لن تنتهى إلا باختفاء الجنس البشرى .

كان الكاتب ، إذن ، ينضى فى حاضره إلى جمهور من المتخصصين ؛ وقد
وَقَّعَ — فيما يتعلق بماضيه — عقداً مع عطاء الموتى ؛ واصطنع لمستقبله أسطورة
الجد ؛ فلم يهمل شيئاً فى أمر انتزاع نفسه رمزياً من طبقته . فهو فى الهواء ، غريب
عن عصره ، مستوحش ، مستحق^(١) للعنة . وليس لكل الأدوار التى يلعبها سوى
غاية واحدة : هى التحاقه بمجتمع رمزى ، له صورة الطبقة الأرستقراطية فى النظام
القديم ؛ ومألوف فى التحليل النفسى أطوار التوفيق بين حالى الكاتب قديماً
وحديثاً ، ولنا فى الأفكار الفنية منه أمثلة كثيرة : فالمرضى الذى كان فى حاجة
كى يهرب إلى مفتاح الملجأ ، قد وصل إلى اعتقاد أنه هو نفسه ذلك المفتاح .
وكذلك الكاتب ، الذى كان فى حاجة إلى صلات الكبراء لى ينتقل من
طبقة ، اعطى به الأمر الى الاعتداد بأنه قد تمثلت فيه طبقة النبلاء كلها ،
وبما أن خاصة طبقة النبلاء أنها طفيلية ، فقد اختار الكاتب حياته أسلوباً
هو الغنى بأنه طفيل . وسيحصل من نفسه شيئاً للاستهلاك الجف . وهو ، كإفلانا ،
لا يرى أية مساواة فى الارتفاع بأموال الطبقة البرجوازية ، ولكن على شرط
إشاقها ، أى تحويلها إلى أشياء لا تنتج ولا تقيد ، فهو يحرقها ، إذ أن النار تطهر

(١) انظر كذلك هامش ص ٤٣ من هذا الكتاب .

كل شيء نوعاً من التطهير . هذا إلى أنه لم يكن دائماً على ثراء ، وهو في حاجة إلى أن يحيا حياة طيبة ، ولذلك استل لنفسه حياة عجيبة : تجمع بين السر والإتلاف ، ويقوم فيها الاستهتار المقصود رمزاً لما حُرِّمَ من كرم الجنون . ولا يبعد خارج نطاق الفن نبلا إلا في ثلاثة أمور : في الحب أولاً ، لأنه عاطفة غير ذات جدوى ، ولأن النساء — كما يقول « نيتشه » — أخطر لسية ؛ وفي الأسفار كذلك ، لأن للمسافر شاهد دائم على ما يرى ، يمضي من مجتمعات لآخر دون أن يظل أبداً في واحد منها ، ثم هو مستهلك غريب في مجتمع عامل ، فهو بذلك صورة للعنفية ذاتها ؛ ثم في الحرب أحياناً ، لأنها استهلاك فسيح للجوانب للناس والأموال .

ونجد عند الكاتب ما كان في المجمعات الأرستقراطية من تهوين لشأن للهن : فهو لا يكتفي ببقائه غير نافع — شأنه في ذلك شأن رجال الحاشية في النظام القديم — ولكنه يريد ، لو استطاع ، أن يدوس بقدميه العمل النافع ، وأن يحطم ويمحق ويفسد ، مقلداً حرية الاستهتار من الأسراء الذين كانوا يمرون بمواكب صيدهم في حقول القمح الناضج . وكان الكاتب ينمي فيه هذه المواقف الهدامة التي تحدث عنها « بودلير » في أقصوصه الثرية التي عنوانها : « الزَّجاج »^(١) .

وما لبث أن أحب على الأخص الأدوات التي أسيء وصفها ، القاصرة عن أداء مهمتها ، أو التي لم تمد صالحة للاستعمال ، وقد غدت نصف مفقودة بما نالته الطبيعية منها ، فهي صورة هزلية لصفة الآلية . ولم يكن من النادر أن يمد الكاتب حياته الخاصة أداةً يبنى أن تُحطم ، وهو فاقدها على أية حال ، ويقامر

(١) في هذه الأقصوصة يمكن بودلير كيف استندى هوائه زجاج ليصعد إليه من الشارع حتى الشقة التي يسكن فيها ، وكيف تحمل هذا البائع البائس صفقة صوده . ولم يكن جزاءه إلا أن حطم بودلير زجاجه في استهتار وسخرية ، كأنه يخسر به من الصبر كله .

بها ليضمّر ، فكل من الخمر والأدوية السيئة صالح للوصول إلى غرضه . ومن الطبيعي ، إذن ، أن يكون الجبال محصوراً في اندام التفعية انداماً كاملاً . وجميع المدارس الأدبية — منذ الفن للفن حتى الرمزية ، بما في ذلك الواقعية والبارناسية — متفقة على شيء واحد : هو أن الفن أعظم صورة من صور الاستهلاك المحض . فالفن لا يلقن شيئاً من المعلومات ، ولا يمسك أى مذهب في الحياة ، ويتعاشى ، على الأخص ، أن يكون خلقياً . فقبل أن يكتب ذلك « أندريه جيد » بوقت طويل ، كتب « فلوير » و « جوتييه »^(١) والأخوان « جونكور » و « رينار »^(٢) و « موباسان » على طريقهم الخاصة قائلين : « بالمواطف الطيبة ينتج المرء الأدب الثم » .

والنزعة الذاتية تدفع إلى المطلق ، وهو شبيه بالألماب النارية [الصواريخ] التي تتلوى فيها الفروع السود من كرم أحواتهم وثقائصهم لتحترق فيها . وهم — يرقودون في غور من أغوار العالم كأنه حجرة السجن الانفرادى — يتجاوزون حدود هذا العالم ، ويمحوونه في سخط يكشف عن « أماكن أخرى » وراء هذا العالم . ويبدو لهم أن في قلوبهم خاضة غريبة تكفل للصور التي يرمونها أن تقفل مجذبة كل الجندب . وآخرون منهم يقيمون من أنفسهم شهوداً عدولاً على عصرهم ، ولكنهم يرتفعون بالشهادة والشهود إلى معناها المطلق . ويتقدمون إلى السماء بصورة المجتمع المحيط بهم . فحوادث العالم — في ذلك الأدب — ذات مظهر موحد ، تبدو فيه أسيرة شباك الأسلوب النقي . فلها بذلك طابع الهيمنة .

(١) Théophile Gautier (١٨١١ — ١٨٧٢) شاعر وصحفي وفنان فرنسي ، ومن رواد متعب الفن للفن .

(٢) Jules Renard (١٨٦٤ — ١٩١٠) من كتاب القصة الفرنسية الذين لهم شيء من طابع الرمزية .

فيبدو وكأنها « الوضع »^(١) بين أفواس . فالواقعية هي نوع من « الوضع بين أفواس » . والحقيقة المسحلية الوقوع تعود هنا إلى الجمال ، كما في قول بودلير : « جميلة مثل حلم من حجر »^(٢) . والمؤلف - بوصفه كاتباً - ، والقارىء - بوصفه قارئاً - ليس كلاهما - بعد - من هذا العالم ، إذ تمحولا إلى نظرات تجريدية محضة ، وأصبحا ينظران إلى الإنسان من خارجه ، محاولين أن يتغذوا في شأته وجهة نظر الفراغ المطلق . ولكنى أستطيع أن أتترف - بعد ذلك في هذا الوصف - أخص خصائص الذاتية . وإذا كانت القصة التجريدية محاكاة للعلم ، ألم يكن من الممكن أن تصير نافذة مثل العلم ، فيكون لها مثله نواحي التطبيق الاجتياحية ؟

ويتمنى المتطرفون - فرحاً من أن يستغفمهم المجتمع - ألا تستطيع كتبهم تنوير القارىء حتى في شئون قلبه ذاتها ، فيأبون أن يتقلاوا إليه تجاربهم ، ويصير العمل الأدبي ، في عاقبة أمره ، لا تبرير له كلية إلا إذا برى براءة مطلقة من جانبه الإنساني . ومرد ذلك أخيراً إلى الأمل في خلق أدب تجريدى هولب

(١) إشارة إلى عملية الوضع بين قوسين في مذهب الظاهرات للفيلسوف الألمانى هوسرل . ويراد به عزل مضمون من اللسونات الفكرية ، بحيث يتجلى المرء بالنسبة له من اتخاذ أى وضع من أوضاع الوجود . « فكل ما وضع بين قوسين من الشيء موضوع الفكرة يبدو من جانب الفحص كأنه تطبيق للحكم » . فالمبدأ كان متناهماً واحداً في ملك الوجود للخلق . ومبدأ الوضع بين أفواس يطبق خاصة في دراسة الظاهرات على العالم الموضوعى في جملته . وهذا المبدأ لا يبنى شيئاً من العالم ، ويدع لنا حياله الاحتفاظ بقائدها النسبية . وقرق بينه وبين الفكر الديكارتي الذى يند زائفاً كل شيء يصطاح تصور أقل شك فيه ليعاود إقامته بأن ما ننده حقيقة ليس سوى وهم .

(٢) البيت الأول من قصيدة : « الجمال » لبودلير في ديوانه : أزهار العرس ، وترجمته : « أنا جميلة ، أيها القانون ، مثل حلم من حجر » . انظر : Baudelaire : "Fleurs du Mal" , XVII.

الترف والإسراف ، غير قابل للاقتضاع به في هذا العالم ، لأنه ليس من هذا العالم ولا يذكر بشيء فيه ، ويدرك أنه أن الخيال هو الحاسة المجردة من كل قيد ، ووظيفتها وجود الواقع ، وموضوع الفن فيه مبنى على أساس تقويض العالم . وهنا نزعة التصنع البالغ أشده كما عند « ديز سانت »^(١) . وهنا كذلك اضطراب الحواس اضطراباً له قواعد ، وأخيراً هدم اللغة هدماً منقطعاً ؛ ثم هناك كذلك العصمت ، صمت من تلج ، في مؤلفات « مالارمي » — أو صمت « مسيو تست »^(٢) الذي يمدّ كل نوع من الاتصال بالآخرين رجساً .

والحد الأقصى لهذا الأدب البراق الزائل هو العدم ، هذا هو حده الأقصى وجوهره الخالص : إذ أن السلطة الروحية الجديدة فيه ليس فيها شيء إلحائي ، بل هي وجود كلي للسلطة الزمنية . في المصور الوسطى كانت السلطة الزمنية غير جوهرية إذا قيست بالروحية ، ولكن حدث العكس في القرن التاسع عشر : فكانت الشئون الزمنية في المكانة الأولى ، والروحية طفيلية غير جوهرية تحاول أن تستهلك الزمنية وتأتى عليها ؛ إذ ترمى إلى وجود هذا العالم أو استهلاكه ، أو وجوده في حين استهلاكه . كان « فلوير » يكتب ليتخلص من ضيقه بالناس والأشياء ، فتحاصر عبرته الموضوع ، وتوقه في فخا ، وتفقد الحركة ، وتقصم أوصاله ، وتثقل عليه منافذها ، وتتجحر فتجرحه منها ، فهي عبياء صماء لا شرايين فيها ،

(١) ديز سانت Des Esseintes بطل قصة : « بالمس » A. Rebourg التي ظهرت عام ١٨٨٤ لكاتب الفرنسي ويسمانس Hyssmans (١٨٤٨ — ١٩٠٧) وهو فيلارمزي . وطله هذا يمثل عقلية الانحطاطيين في مملكة (انظر هامش ص ٤٣) . فهو مرقق الأعصاب ، ينفذ هفاه لى حياة الترف البعيد عن الإغراق في التكلف ، ثم في المصنوعات ، ويزيد لمرافقه حتى يصاب بالجنون ، ويرى أن ثقافته ودراساته قد ردت له إلى الإللاس واليأس ، فلم يعد له ملجأ سوى العقيدة .

(٢) انظر هامش ص ٢٩ من هذا الكتاب .

وليس بها نفس من أغلس الحياة ، ويفصلها من الجملة التي تليها صمت مطلق ؛ وهي تهوى في فراغ أبدى ، وتمتدب معها فريستها في ذلك للمهوى القى لانهائية له . وتمسحى كل حقيقة - عقب وصفها - من قائمة الإحساء ، ليُسبِغها بالحقيقة التالية . وليست الواقعية شيئاً سوى هذا الطراد المجدد الحزين . فقصده أصحابها الأول هو طلب الراحة . وحيثما مرت الواقعية لا يثبت على أثرها عشب . وقدرية القصة الطبيعية تسمع الحياة ، وتسعيد بالعمل الإنسانى في أنواع من الآلية ذات اتجاه واحد . وقبلما يكون لهذه القدرية سوى موضوع واحد هو الانحلال البطيء للإنسان ما . أول مشروع ، أو لأسرة ، أو لمجتمع ؛ ومن المهم أن تنتهى إلى العدم المحض . فالطبيعة فيها في حالة اختلال من توازن الإنتاج ، يعالجها الكاتب ليزيل هذا هذا الاختلال ، كى تعود إلى توازن الفناء بالقضاء على ما يواجبه للرد من قوى . وعند ما يصف لنا الكاتب فوز شخص طموح ، لا يكون هذا سوى مظهر من المظاهر . وشخصية « الصديق الجليل »^(١) لم تستول على حصون البرجوازية عنوة ولكنها تشبه الثقل في الماء ، لا يشاهد صعوده سوى التحلل والقبولان . وعندما اكتشفت الرمزية العلاقة الوثيقة بين الجمال والموت لم تقط سوى أن برهنت صراحة على موضوع أدب نصف القرن كاملاً ، فهناك جمال للماضى ، لأنه لم يمد له وجود ، وجمال الفتيات المحضرات ، والأزهار النابئة ، وهناك جمالٌ فيما يقرض ويتآكل : مثل الأطلال ، وهي الدرجة المثلى للاستهلاك ، وكذلك المرض الميهر ، والحب الفتاك ، والقتل القاتل ؛ فالمرت في كل مكان : أماننا وخلفنا ،

(١) الصديق الجليل Le Bel Ami لقب الشخصية الأدبية جورج دوروا Duroy بل
قصة : Le Bel Ami لموباسان ، نشرت عام ١٨٨٥ ، وهو شخصية وصولية ، يصل بد حياة
بالغة إلى عيشة الغرف عن طريق صنوف من الحب شائنة ، ويسر قهره في الثقافة بمسارته ،
ويبدى في وصوليته عقلية جامدة وخلفاً شرساً لا يرحم . ويقول لموباسان إنه هجا في قصته هذه
البخعة الصفعية والسياسية والمترفين في عصره .

حتى في الشمس وعطور الأرض ، وما فن «موريس بارس»^(١) إلا تأمل في الموت : فلا يكون الشيء جيلاً إلا إذا كان « قابلاً للاستهلاك » ، أى أنه ينفى في حين يُقمت به .

والوحدة الزمنية التي تتناسب — على الأخص — مع مثل هذه الملامح للملكية إنما هي اللحظة ؛ لأنها تمر ، ولأنها في نفسها صورة الأبدية ، وهي بمثابة جحود الزمن الإنسانى ذى الأبعاد الثلاثة من ناحية العمل والتاريخ . والحاجة ماسة إلى زمن طويل البناء ، ولكن لحظة واحدة كافية لأن يُلقى بكل شيء إلى الأرض . حين ينظر المرء — على ضوء هذا الإدراك — في إنتاج « جيد » لا يستطيع أن يقاوم فكرته في أنه إنتاج يختص به الكاتب المستهلك . وماذا يكون ذلك الأدب الذى لا مقابل له إذا لم يكن وليد قرن مثلت فيه الطبقة البرجوازية دورها ، مع تحكم مؤلف من السراة المتعطلين . ومن للدهش أنه يستعير أمثله لشخصياته من الاستهلاك : ففيلوكيت^(٢) يسلم قوسه ، والثرى ذو الآلاف مبدّر غاية التبذير في أوراقه المالية ، و« برنار » يسرق ، و« لافكاديو »^(٣) يقتل ،

(١) Maurice Barrès (١٨٦٢ — ١٩٢٣) ولوع بالتعالييل النفسية ، ووصف ذاته ، ثم وصف الطبيعة والموت في قصته . ومن قصته : « من الدم » و « اللغة والموت » و « عدو القواين » وكان عضواً في الأكاديمية الفرنسية .

(٢) فيلوكيت Philostrate يقصد المؤلف هنا قصة لفرها أندريه جيد عام ١٨٩٩ ، وهي تدور حول أسطورة فيلوكيت أحكم الزماني حرب طروادة ، وقد أصيب بمرض سهامه هو قصه ، ففقد جرحه حتى تركه أصحابه بالأساء ، وبعد عصر سنين علم اليونانيون أنه لا نجا من حرب طروادة إلا بسهام فيلوكيت ، فيضربون إليه ، وقد نجا بحجرة . وضحايلون كن يسامح أصحابه الذين هجروه . وقد ألفت من قبل مسرحيات عديدة في الموضوع ، أولها مسرحية لسوفوكليس تحمل نفس الاسم . ولكن أندريه جيد يصف من الموضوع دعابة لجله الذى يدور على قطع كل علاقة للمرء بشيئه ، حتى يعيش في سلام وروحي تام . وقصته في صورة حوار بالغ المدي في بلاغته .

(٣) لافكاديو بطل قصة : كهف القاتيلان Cave du Vatican ظهرت عام ١٩١٤ =

و « مينالك » ^(١) يبيع أثاث منزله .

ونعني هذه الحركة الهدامة إلى غايتها القصوى : فيكتب بريتون ^(٢) بعد عشرين عاماً يقول : « أبسط مظهر للعمل السيريالي هو النزول إلى الشارع بمسدس في اليد ، وإطلاقه على الجمهور على سبيل الصدقة ، وقدر ما يستطيع » . وهذه هي نهاية الشوط لمراحل طويلة منطقية في تتابها : ففي القرن الثامن عشر كان الأدب ججوداً ؟ وفي حكم البرجوازية انتقل إلى حالة السلب المطلق الذي أضيق عليه — خطأ — صفات الأكنوم ^(٣) ، فأصبح طوراً من أطوار الإبادة متهدداً براقاً . وقد كتب أيضاً « بريتون » : « لا يولى السيريالي^٤ عناية كبيرة ... لكل ما ليست غايته تلاشي الفرد ليصير داخله مشرقاً في عصى ، بحيث لا يكون هذا الإشراق روعاً من الثلج بقدر ما هو روح من نار » . ولم يبق في النهاية للأدب إلا مصارعة نفسه بنفسه . وهذا هو ما قام به باسم السيرالية : فقد كتب الكتاب سبعمين عاماً يقصد استهلاك العالم ، ثم كتبوا بعد عام ١٩١٨ يقصد استهلاك الأدب : فأصرفوا الإصراف كله في التقاليد الأدبية ، وفي استعمال الكلمات ، فصاروا يلقون ببعضها ضد بعض لتنفجر . وغداً الأدب — بوصفه ججوداً مؤكداً مطلقاً — عدو نفسه ؛ وبلغ أقصى درجات استحقاقه لوصفه الأدبي ، فاستحكمت بذلك المقدمة .

== وفيها يمثل البطل الفكرة التي اشتهر بها في أدبه أعمره جيد ، وهي الصل المجاني أو الذي لا مبرر *acte gratuit* — فيأتى بجرأه ليس لما مبرر سوى الاستجابة لزه . ويقتل صاحبه في أثناء السفر يرميه من نافذة القطار ...

(١) انظر هامش ص ١ .

(٢) ممن أسسوا حركة السيرالية ، انظر هامش ص ٩ وسيحدث عنه المؤلف كثيراً .

(٣) أي الصفات الإلمية .

وفي نفس الوقت كان المم الأكبر للكتاب هو تقرير عدم مسئوليته ، مقلداً بذلك طيش الأشراف في الطبقة الأرستقراطية للبلاد . فبدأ بوضع حقوق المبقرية لتكون بديلاً من الحق الإلهي في عهد الملكية المستعبدة . والجمال عنده هو الترف في أقصى حدوده ، وهو أكده من حطب يحترق ، ذو لرب يضئ . ويأتى على كل شئ . ويتنذى بكل أشكال الفناء والهدم ، وخاصة بالعذاب والموت ، ولذلك كان الفنان بمثابة الكاهن لجمال الجمال ، وله باسمه حق المطالبة بما هو من طبيعة الجمال ، وحق إثارة شقاء أقرابه عند الحاجة . أما الكتاب نفسه فإنه يحترق منذ زمن طويل ، وقد صار رماداً . والحاجة ماسة إلى ضخام آخر لتنفذية اللهب ، وخاصة من النساء ، فإتحن سيئرن عذابه ، فيجازيهم جزاء وفقاً ؛ إذ يتمنى أن يسبب الشقاء لكل ما يحيط به . فإذا أعوزته الوسائل لإثارة أنواع البلاء ، اكتفى بقبول القرائين . وهناك المعجبون بالمعجيات ، يحرق قلوبهم وينفق أموالهم بدون شكران ولا عذاب من ضمير . يروى «موريس ساكس»^(١) أن جده لأمه ، وكان لهذا الجدة بأناتول فرانس ولوع وإعجاب ، أنفق ثروة طائلة في تأييد مسكنه المسى « فيلا سميد »^(٢) . وسين مات قال أناتول فرانس في تأييد : « كان مولماً بالأمثا بالانضارة ! » . ويمارس الكتاب الكهنوت في استحوذ على أموال البرجوازي ليحيلها إلى دخان . وفي الوقت نفسه يسمو بنفسه عن كل مسئولية : وأمام من يكون مسئولاً ؟ وباسم أى مبدأ ؟ لو كان عمله يهدف إلى البناء لأمكنه محاسبته . ولكن بما أن عمله يقوم على الهدم المحض ، فإنه يستمعى على الحكم .

(١) Maurice Sachs كاتب معاصر .

(٢) اسم فيلا التي كان يسكنها أناتول فرانس .

وفي نهاية القرن ظل في هذا كله نوع من الاختلاط والتناقض . ولكن في عهد السيريالية — حين استثار الأدب نفسه إلى اعتراف القتل — يشاهد المرء أن الكتابات تتبع سلسلة من مزايعه ، سلسلة منطقية ، إذ يقرر صراحة مبدأ براءته الكاملة من كل مسئولية . حقاً لم يوضح الكاتب أسباب هذه البراءة ، بل احتفى في أدغال الكتابة الآلية^(١) . ولكن السواحي واضحة . فأرستقراطية الكتاب الطفيلية استهلاكية محضة ، وظيفتها التآب على إحراق أموال مجتمع عامل منتج ، ولذا لا يمكن أن تقرأ إلا كأنها مكتبة أمام المجتمع الذي تهدمه . وبما أن هذا الهدم المنظم لا يتجاوز مطلقاً حدود المار ، فعنى هذا في حقيقة الأمر أن الواجب الأول للكاتب هو إثارة المار ، وحقه الذي لا يمارى فيه هو إبرأؤه من نتائجهم .

وقد تركت الطبقة البرجوازية الأمر يسير في مجراه ، مبسطة لهذا الطيش ، ولا يمينها في كثير أن يحرقها الكاتب : فهذا الاحتشار ليس له أثر يذكر ، مادامت هي جمهوره الوحيد ؛ وهو لا يتحدث إليها ، وهي موضع سره . وتلك صلة توحد ما بينهما . وحتى لو حطى بالتوجه إلى الشعب ، فأى خطر يخشاه البرجوازيون منه في احتمال إثارة الدهاء حين يشرح لهم أن البرجوازي مسف في تفكيره ؟ هذا ؛ ولا يحتمل قط أن تستطيع قضية الاستهلاك الخفض أن تخدع الطبقات العاملة . ثم

(٧) الكتابة الآلية *L'écriture automatique* وسيلة الكتابة عند الغلاء من السرياليين . يدعون فيها إلى أن يحاول الكاتب أن يكون في حالة سلبية ما أمكن ، ثم يلقي بما يتولد على ذهنه على الورق ، دون تحكم في موضوع خاص ولا في صياغته . وذلك لإثارة اللاشعور والاعتراف من عجائب التي لا تنتهي . وفيها يصف الأدب بمثابة تجربة لكشف عن عجائب اللاشعور . ولا يتبع المجال هنا لشرح فلسفتهم . انظر :

M. Carrouge : A. Breton et les Dadaïes et Fondamentales du Surréalisme, p. 125-130.

إن البرجوازية تعلم حق العلم أن الكاتب منضم خفية إلى حزنها : فهو بحاجة إليها لتبرير فنه في عداوته ومعارضته ؛ ومنها يتسلم الأموال التي يسلكها ؛ ويتبنى المحافظة على النظام الاجتماعي ليستطيع أن يشر بأنه مُستلب^(١) ؛ وبالاختصار : هو متمرد وليس^(٢) بشائر .

وتصل البرجوازية إلى بنيتها بهؤلاء التمردين ، حتى ليصل بها الأمر أحياناً إلى أن تجعل من نفسها شريكاً لهم في الجرم : إذ من الخير لها حصر قوى الإنكار والجحود في فن لا طائل من ورائه ، وفي تمرد لا أثر له ، لأن هذه القوى — لو كانت حرة — لاستطاعت أن تكون في خدمة الطبقات المهضومة الحق ؛ ثم إن القراء البرجوازيين يفهمون ما يدعوهم الكاتب بحماية الإنتاج الأدبي . فبينما تلك البراءة في نظر الكاتب هي لب دعوته الروحية ذاتها ، ومظهر البطولة لقطيعته لكل ما هو زمني ، إذ البرجوازيون يعدون العمل المجاني عملاً في جوهره لا مضرة فيه ، بل هو مسلاة ؛ وربما يفضلون أدب « بورديو »^(٣) « و بورجيه »^(٤) ، ولكنهم مع ذلك لا يرون بأساً في وجود كتب لا فائدة فيها تصرف العقل عن المشاغل الجادة ، فتبقي لهم فرصة للراحة هم في حاجة

(١) التمرد يكون مطلباً للنقطة الخاصة ضد منظمة الأمة أو الوطن أو الطبقة التي ينتمي إليها التمرد . أما الثورة فهي طلب تغيير النظام إلى ما هو خير في نظر الثائرين باسم مصلحة الوطن أو القومية أو الخير التي يشمل فئة ينتمي الثائر إليها . ولما كان آخر يطيل المؤلف في أنه لا يمر التمرد ، ولكن الثورة مفروعة . انظر :

J.P. Sartre : Situations, III, Le Mythe de la Révolution.

(٢) انظر هامش ص ١٣٩ .

(٣) Paul Bourget (١٨٥٢ — ١٩٣٥) كاتب وفيلسوف وعضو من أعضاء الأكاديمية الفرنسية . ومن قصصه : « التخلي » و « أبليل » و « الفز القاسي » و « شيطان الظهيرة » . وهي تحليل شخصياته الأدبية في قصته .

إليها للاستعجام . وهكذا يجد الجمهور البرجوازي أيضاً وسيلة للانتفاع بالعمل
النفى حتى في حالة إقراره بأن ذلك العمل لا يستطاع الانتفاع به في أمر من
الأمر . ونجاح الكاتب مبنى على سوء الفهم بينه وبين البرجوازيين . فمن
الطبيعى — وقد طاب له أن يظل منكوراً — أن يخفى قرائه في فهمه .
وما دام الأدب على يديه قد أضحي ذلك الجحود التجريدى الذى يأكل بعضه
بعضاً ، فعليه أن يتوقع من الآخرين أن يقصموا لأقذع ما يوجه لهم من شتائم ،
قائلين : « ليس كل هذا سوى أدب » . وما دام الأدب جحوداً خالصاً للعقلية
الجادة ، فعلى الكاتب أن يستسيغ من الآخرين عدم اعتدادهم بمديته . وعلى مافى
أكثر كتب المصر من إيغال في النزعة الإنكارية وعلى ما يصبغها من عار ،
يرى البرجوازيون مع ذلك أنفسهم فيها دون وعى كامل منهم . ذلك أن
الكاتب — مهما يذل من جهد في وضع حجاب بينه وبين قرائه — لا يفلت
أبداً إفلاتاً كاملاً من شبك تأثيرهم . والكاتب برجوازي مبلبل الخواطر ،
يكتب لبرجوازيين دون أن يعترف بأنه يكتب لهم ؛ ولذلك يستطيع أن يطلق
أشد الأفكار جنوناً ، فليست الأفكار غالباً سوى قضايات تنوّد على سطح عقله ،
ولكن تخونه القواعد الفنية ، لأنه لا يراعها بنفس الدرجة من الحاسة ، فهى تعبر
عن اختيار أعمق وأصدق ، وعن ميثاقيزيقية غامضة ، وعن علاقة صحيحة بالجميع
للناصر . فهما يكن هناك من إسفاف ، ومهما يكن الموضوع الذى اختاره
الكاتب مشوباً بمرارة الأسى ، فإن قواعد القصة الفنية في القرن التاسع عشر
تعطى الجمهور القرنى صورة مطمئنة للبرجوازية . وحقق ورث كتابنا هذه
القواعد ، ولكن يرجع إليهم الفضل في البلوغ بها درجة السكال . وقد اتفق
ظهور هذه القواعد الفنية في نهاية المصور الوسطى مع ظهور أول وعى للتفكير
عرف به للمؤلف منه . فقد كانت المؤلف يمكن أول الأمر دون أن يظهر على

مسرح المواقف، ودون أن يفكر في وظيفته ، لأن موضوعات قصصه كانت كلها تقريباً من أصل شعبي ، أو اجتماعي على أية حال . فكانت مهمة الكاتب مقصورة على وضعها فيما يكتب . وبمجم الطابع الاجتماعي لمادة أدبه ، ولسبق وجودها في المجتمع ، عهد إليه بدور الوسيط . وكان في تلك الوساطة تبرير كاف لقيامه بدوره ، فكان هو الذي يعرف أحسن القصص ، ولكنه بدل أن يحكيها شفويّاً كان يعرضها كتابة . ولما كان يتترع . وإنما كان يتأق في عرضه ، فكان بمثابة المؤرخ لما هو خيالي . وحينما شرع بصوغ ما ينشره من قصص خيالية يستلها المجتمع ، استشف نفسه فيما نشر ، فاكتشف - في وقت واحد - عزله عن المجتمع عزلة تكاد تكون آتمة ، وبجانية صله ، كما اكتشف جانب الثانية في الخلق الأدبي . ولكي يدرك ما اكتشف عن عيون الآخرين وعن عيونه هو ، ثم لكي يبنى أساساً لحقه في الكتابة ، أراد أن يضيق على خيالاته مظهر الحقيقة . وعندما أعوزته القدرة على الاحتفاظ لهذه الحكايات بالكثافة القريبة من كثافة المادة - وكانت تلك خاصة من خصائصها حين كانت تصدر عن خيال المجتمع - كان أقل ما يلجأ إليه تظاهره بأنها صادرة عن غيره ، فأصر على إصدارها بوصفها من الذكريات ، فجعل نفسه ماثلاً في كتيبه عن طريق رواية تقليديين رواوا القصة شفويّاً له ، على حين تخيل لهم شهوداً يمثلون جمهوره الواقعي . وذلك مثل أشخاص الديكامرون^(١) الذين يقربون - بحالة فهم الزنى - قريباً جميعاً من حال الكتاب ، ويقوم هؤلاء الأشخاص على التصاق بدور الرواة والشهود والنقاد . وهكذا كان أولاً عهد الواقعية الموضوعية الميتافيزيقية ، حيث كان قد قصد بكلمات القصة مسميات الأشياء نفسها ، وحيث كان العالم مادة هذه القصص . ثم أعقبه عهد المثالية الأدبية .

(١) Decameron وهي مائة قصة للإيطالي بوكاتشو ، كتبت حوالي عام ١٣٠٠ م وتحكيها عشرة من التيان والتتيات في عشرة أيام . ففي كل يوم ، إحدى عشر قصة .

حيث لم يكن للكلمة وجود إلا في فم واحد ، أوفى شبهة قلم ، وحيث تدل الكلمة بمادتها على متكلم تشهد بوجوده ، فكان جوهر القصة الذاتية التي تترك العالم وتحمله إلى فكرة . وبعد أن كان مؤلف القصة يدع القارئ يتصل اتصالاً مباشراً بالموضوع ، أصبح على وعي بدور في وساطته ، وتمثل تلك الوساطة في رواية خيالي . ومنذ ذلك الوقت كان لكل قصة — تُقدم للجمهور — خاصة رئيسية هي أنها — قبل تقديمها — وليدة تفكير ، أي أنها مرتبة منطقة مهذبة مصفاة ؛ وبعبارة أوضح : لا نقرأ إلا من خلال الأفكار التي كونها الكاتب عنها بعد حدوثها . ولما كان مألوفاً أن يظل زمن الملحة — التي هي وليدة مجتمعا — هو الحاضر ؛ على حين أن زمن القصة يكاد يكون دائماً هو الماضي . ومنذ « بوكاتشو » إلى « سرفانتس » ، وحتى القصص الفرنسية في القرن السابع عشر والثامن عشر ، تمعدت القصة وأصبحت متداخلة المسالك أذوات أدرج ، لأنها جمعت في طريقها ماضيه جزءاً من تكوينها من الهجاء والخرافة ومن الصورة [٧] . فظهر مؤلف القصة في الفصل الأول يعلن قراءه ويستجوبهم ويعذرهم ، مؤكداً لهم حقيقة قصته ؛ وهذا ما أسميه الذاتية الأولى ؛ ثم يتوسط أثناء سير القصة أشخاص في المرتبة الثانية التي بهم الراوية الأول ، فيقطعون مجرى الحدث الأصلي لينصوا مآسيهم الخاصة بهم ، وهذه هي الذاتية الثانية ، ومردّها في ارتكازها وقوامها إلى الذاتية الأولى . وبذا تمر بعض الحوادث مرة ثانية [٨] خلال أفكار وأنهم في المرتبة الثانية . هذا ؛ ولا تمر الحوادث أبداً للقراء ، فإذا كانت الدهشة قد عرت الراوية من الحوادث التي خلقها لنفسه ، فإنه لا يصل هذه الدهشة إلى قرائه ، بل لا يزيد على أن يخبرهم بها . أما مؤلف القصة فإنه مقتنع بأن الحقيقة الوحيدة في كلامه هي أن يقول ، وأن يحيا في عصر مهذب ، قلم فيه كذلك فن للحديث ، ولذلك يدخل في قصته محدثين ليبرر ما يمكن من قول ؛

ولكن بما أنه يصور بالقول أشخاصاً وثقيفهم الكلام ، فهو لا ينبجو من النور القاسد [٩] .

حقاً قد وجه مؤلفو القرن التاسع عشر جهودهم إلى حكاية الحادثة ، محاولين أن يردوا إليها جزءاً من جدتها وسورتها ، ولكن أكثرهم اتبع في الفن القواعد للثالثة التي تتلام مع للثالية البرجوازية كل للملاءمة . وبعض مؤلفين غير متشابهين فيما بينهم ، أمثال « باري دورفيل » و « فروميتين »^(١) لا ينفكون عن استخدام تلك القواعد . فثلاً يجد المرء في قصة « دومينيك » ذاتية أولى هي العناد لذاتية ثانية ، وهذه الأخيرة هي عماد القصة . وأوضح ما تكون الطريقة مظهرأ عند « موباسان » ، فبنية قصصه الصغيرة لاتكاد تتغير : يظهر أولاً أمامنا شهود القصة ، وهم — عادة — مجتمع مرح ذو رونق ، جلس أعضاؤه في حجرة استقبال عقب الشاء . فهو الليل الذي يقضى على كل شئ من جهد وعاطفة . يتم فيه للعضومون كما يتم للتمردون ، فالعالم ملف في كنهه ليفتفس التاريخ . وتمت كرة من نور الصباح محوطة بالفتاء ، تظل هذه الصفوة ساهرة مشغولة بشمار حفاتها ، فإذا كانت بين أعضائها مكائد — أو أنواع حب أو حقد — لم يحدثنا عنها أحد ، هذا إلى أن الرغبات وسورات الغضب قد سكنت فيما بينهم : فهو لاء الزجال والنساء مشغولون بالمحافظة على تقائهم ومظاهر عاداتهم ومراعاتهم لقروض الأدب . وهم صورة للنظام . أنتع ما يكون : هدوء الليل وسكون المواطن ؛ كل شئ يرش إلى

(١) Fromentin (١٨٢٠—١٨٧٦) ، وخير قصصه هي قصة « دومينيك » التي نشر إليها للؤلأ ، وهي قصة تحليل نفسي لخصياتها . وقد نشرت عام ١٨٦٣ . وطلها « دومينيك » التي يحكي القصة ، وقع في « حب بادلين دورسيل » . التي كانت زوجة لألفريد دي نثر . ويرجح به الحب ، ويعيد أن يبق بجانبها ، ويكشف لها عن ذات قصه . وتريد المرأة أن تواسيه ، وليكنها تكتشف بأنها تحبه . فتعرف له ، وتعلمه عنها بهذا الاعتراف التي كان عقبة دون وسالها لمرصها على ظهرها . ويرى « دومينيك » حالها ، فيترك باريس إلى مزرعته حيث يصبح عمدة القرية وزوجاً وأباً .

البرجوازية المستقرة في نهاية القرن ، تلك البرجوازية التي لم تكن تفكر في حدوث شيء ما ، والتي كانت تعتقد في أبدية النظام الرأسمالي . وأتذكر ذلك بقدّم لها الراوية ، وهو رجل متقدم في السن « رأى كثيراً ، وقرأ كثيراً ، وعى كثيراً » ؛ وهو في تجربته محترف : طيب ، أو رجل حرب ، أو فنان ، أو « دون جوان » . وقد وصل في الحياة إلى لحظة تقضى فيها الأسطورة — المريعة الجانب اليسورة للنال — بأن من وصل إليها يكون متحرراً من أهوائه ، ينظر إلى ما سبق أن تمرض له نظرة المتسامح المتيقن . وقلبه هادئ ، كالليل ، قد تخلص من أثر التاريخ الذي يرويه ؛ فإذا كان قد قاسى منه ، فإنه صاغ من عذابه شهداً ، فهو يعود إليه ناظراً إليه بعين الحقيقة ، أى في شكله الأبدى . حقاً كان هناك اضطراب ، ولكنه انتهى منذ عهد طويل . قد مات لاعبو أدواره ، أو تزوجوا ، أو ساءوا . وهكذا يكون ما يحكى من مغامرة منار بلبلة قصيرة الأجل لا تلبث أن تتلاشى ، وهى مروية باسم التجربة والحكمة ، ومسموعة باسم النظام . والنظام فيها مسيطر ، يحتل كل مكان ، يُنظر فيه إلى اضطراب قديم تلاشى ، كما يظل الماء الراكد في يوم صائف محضظاً بذكرى التجاعيد التي عبرت سطحه . على أنه هل كان هناك قط اضطراب ؟ قد يكون في إيراد ذكرى انقلاب مفاجيء ما يفزع ذلك المجتمع البرجوازي . فالتقاء والطبيب لا يفضيان بذكرياتهما في مادتها الغفل الثقافية ، وما هى إلا تجارب استخلصوا عصارتها . فهم يؤذنوننا منذ بدء حديثهم بأن قسمهم يمكن أن تكون ذات منزى خلقى . وبذا يكون التاريخ تأويلياً ، غاية إنتاج قانون نفسى بناء على مثل من الأمثلة . والقانون على حد تعبير « هيجل » هو الصورة الهادئة للتعبير . ثم أليس التنوير — وهو الصورة الشخصية للأحدثة — في نفسه مظهر من المظاهر ؟ فالمرء في شرحه له يردأ بره جملة إلى سببه الكامل ، ويعير الأمر المفاجيء متوقفاً ، والجديد قديماً . ويقوم الراوى فيما يخص الأحداث

الإنسانية بالدور الذى قام به عالم القرن التاسع عشر — على حد تعبير مايرسون Meyerson^(١) — فيما يخص الحقائق العلمية ، إذ يرجع المختلف إلى الوحدة . وإذا أراد — عن خبث بين الحين والحين — أن يحفظ قصته بطابع لا يخلو من الإقلاق ، عادل — بمنابة — بين العناصر الثابتة في التنوير ، كما في قصص الأوهام العجيبة ، حيث يترك المؤلف للقارئ فرصة الظن في وجود نظام مسبب وراء ما لا يستطيع شرحه من أحداث ، به يمكن تأسيس نظام العالم على أسس عقلية . وبذا ينزل التنوير منزلة اللاوجود لدى مؤلف القصة التى نشأت في هذا المجتمع المستقر . وهذا هو شأن الوجود عند «بارمينيد»^(٢) ، وشأن الشر عند «كلودل»^(٣) . وعلى فرض وجود الشر ، فلن يكون سوى اضطراب فردى في نفس لم تتلاءم مع بيتها .

فلم يقصد الكتاب إلى دراسة التنويرات الخاصة بالنظم الجزئية في داخل نظام دائم التنوير تمثل في المجتمع والعالم ، بل قصدوا إلى الإخلاد إلى الراحة الكاملة في الحركة التجريدية لنظام منزلة نسبياً عن نظائره ، أى أنهم يرجعون إلى معالم تجريدية لتحديد هذا النظام . وبذا يتصرفونه في حقيقة المطلقة . وفي المجتمع المستقر — الذى يفكر في خلود نظامه ويحتفل به بفروض المراسم المرمية — يثير المرء شبح الاضطراب في الماضي ، ويبعثه متموجاً براقاً ، محلى بأنواع من الملاحاة على العهد بها ؛ حتى إذا أخذ يثير القلق محاه دفعة واحدة بمصاه السحرية ،

(١) فيلسوف فرنسى مات منذ قليل ، مؤلف كتاب *Identités et Réalités* .

(٢) *Parménide* (من حوالى ٤٥٠ حتى حوالى ٤٥٠ ق.م) فيلسوف إغريق .
وق قصيدته التى عنوانها : «في الطبيعة» يرى أن العالم خالد ، واحد ، دائم الوجود غير متحرك .

(٣) *Paul Claudel* (١٨٦٨ — ١٩٥٥) سياسى وكاتب وشاعر كان من أعضاء الأكاديمية الفرنسية ؛ وهو يفتنى إلى جماعة الرمنزين ؛ وخاصة في أوائل إنتاجه الأدبى . وله شعر بدون وزن تقليدى .

واستبدل به درجات الأسباب والقوانين الأبدية . وفي هذا السحر — المحرر من التاريخ والحياة بما فهمه منهما ، والمتعالى على جمهوره بمعارفه وتجارب — تعرف الأرستقراطية المخلقة التي تحدثنا عنه آنفاً [١٠] .

وإذا كنا قد أطلعنا في الطريقة القصصية التي استخدمها « موباسان » ، فلأنها تحتوي على الأسس الفنية التي سار عليها مؤلفو القصة الفرنسيون من معاصريه وأسلافهم المباشرين ومن أتى بعدهم . والرواية ماثلة فيها دائماً بذاته . ومن الممكن أن يبلغ درجة التجريد ، بل غالباً ما يكون غير مصرح به ؛ ولكننا — على أية حال — لا ندرك الحادثة إلا من خلال ذاتيته . وحتى حين يخفى كل الاختفاء لا يعنى ذلك أنه قد أُلقي به إلقاء الأداة غير الصالحة : بل لأنه أصبح شخصية ثانية للمؤلف الذي يرى به أخيلته تتحول إلى تجارب على أوراكه البيض ، فلم يعد يصدر في كتابته عن نفسه ، بل يستوحى رجالاً ناضجاً هادئاً . الشاعر قد شاهد الحالات المروية . فواضح مثلاً أن « خوديه »^(١) قد تملكته عقلية قصاص النوادي التي أكتبت أسلوبه خصائص اللوازم الشخصية السلبية التي يسترسل فيها الكاتب على سجيته ، وذلك طابع محبوب في أحاديث المجتمعات المرحية اللاهية ؛ فنن تعجب ، إلى سخرية ، إلى استهزاء ، إلى استجواب لساميه : « ولها ! ما أشد ما خاب أمل تارتان ! أوتدري لماذا ؟ سأعدد لك آلاف الأسباب ... »^(٢) ؛ وحتى الواقعيون من الكتاب الذين أرادوا أن يكونوا للزورخين الموضوعيين لمصرهم ، يحفظون بالصورة العامة لهذه الطريقة ، أى أن في جميع قصصهم بيئة مشتركة ولغة مشتركة ليست بالذاتية الفردية التاريخية لمؤلف

(١) Alphonse Daudet (١٨٤٠ — ١٨٩٢) من أشهر كتاب القصة القصيرة

الفرنسيين .

(٢) هذه البارة من قصة « تارتاران دي تاراسكون » Tartarin de Tarascon

لألفونس دوديه .

القصة ، ولكنها الذاتية المثالية العالية لرجل التجربة . فالفقصة ، أولاً ، مسوقة في الماضي ، وهو ماضٍ مخفى به لوضع فاصل بين الحوادث والجمهور ، ثم هو ماضٍ ذاتي معادل لذكريات الراوية ، وهو كذلك ماضٍ اجتماعي ، لأن الأحداث ليست ملكاً لتاريخ بتركها بدون خاتمة هي في دور التكوين ، ولكنها ملك لتاريخ سبق أن انتهى .

وإذا كان حقاً ما زعمه « جانيه » من أن الذكرى تختلف عن بحث للماضي بحثاً شبيهاً بالمشي في النوم — من حيث إن هذا البحث ينتج الحادثة مع مدة حدوثها الخاصة بها ، على حين يمكن ضغط الذكرى إلى ما لا نهاية له ، حتى تتمكن حكايتها في جملة ، كما تستطيع حكايتها في مجلد ، على حسب الحاجة إلى تبرير القصة — أمكن إذن أن يقال إن القصص من هذا النوع — بما اشتملت عليه من ضغط شديد في الزمن متبوع باستمرار مطول — هي ، على وجه الدقة ، من الذكريات . فأحياناً يقف الراوية طويلاً ليصف دقيقة فاصلة ، وأحياناً يقفز بضع سنوات ، فيقول مثلاً : « مضت ثلاث سنوات ، ثلاث سنوات في كتابة الأوصاف ... » ؛ ولا يتعاضى من أن يلقى على حاضر أشخاصه ضوءاً بواسطة مستقبلهم ، مثلاً : « ولم يدر في خدم آتذاك أن سيكون لهذا اللقاء القصير نتائج مشنومة » . وهو غير غشٍ فيما يرى ، لأن هذا الحاضر وهذا للمستقبل كلامهما في نظره قد مضى ، ولأن زمن ذكرياته قد قد خاضته في عدم قابليته للاعادة ، فأمكن لذلك عبوره من آخره لأوله أو من أوله لآخره . ثم إن الذكريات التي يفضي بها إلينا — بما دخلها من الصنعة وبما أعمل فيها من الفكر والتقدير — تمثل معلومات هضمت هضمًا ذاتيًا ، فبالبا ما تقدم فيها العواطف والأحمال على أنها نماذج لقوانين القلب عند جميع الناس : « دانييل مثل كل الشباب ... » « كانت ليف امرأة حقاً في أنها ... » و « كان مرسيه صاحب اللوازم الشخصية

الثيرة للضحك المألوفة في البيروقراطية ... » - وبما أن هذه القوانين لا يمكن أن تكون وليدة استدلال قبلي ، ولا ناتجة عن طريق الليسان ، كما لا يمكن أن تكون مؤسسة على تجارب علمية بها يمكن أن تكون عالمية الحدوث ، إذن تقوم هذه القوانين القارئة إلى ذاتية تستدل على هذه الطرائق من السلوك بطرؤف حياة متغيرة مضطربة . ولذا يمكن أن يقال إن أكثر القصص الفرنسية في الجمهورية الفرنسية الثالثة تحمل في نفسها شرف الزعم بأن مؤلفها كانوا قد بلغوا الخمسين من عمرهم ، مهما يكن سن المؤلف في الحقيقة ؛ بل يزداد هذا الزعم قوة كلما كان مؤلفها أقرب إلى عهد الشباب النض .

وفي أثناء هذه الفترة التي امتدت أجيالاً كثيرة ، كانت القصة تحكى بطريقة مطلقة ، أى مع مراعاة جانب النظام ، فهي تنبر موضوعى وسط نظام ثابت الدعام ، لا يستهدف فيه المؤلف ولا القارئ إلى خطرما ، ولا خوف فيه من أية مفاجأة : فالحادثة واقعة في الماضي ، مرتبة ، مفهومة . ولم يكن من الممكن إدراك القصة على نحو آخر في مجتمع مستقر ، لم يكن يعد على وعى بما يتهده من أخطار ، وله خلقه الثابت ، وفيه درجات للقيم مبنية على قواعد يعتمد عليها في شرحه للأمر . وهو يستخدم ذلك كله ليصالح ما يجرى به من تغيرات موضوعية ؛ وقد اقتنع بأنه وراء قوَى التاريخ ، فلن يحدث له أبداً شئ . ذو بال . تلك حال فرنسا البرجوازية ، المستثمرة لكل قطعة من أرضها المقسمة أجزاء جميلة متساوية ، والثامنة على مجد ثورتها . ولذا لم يكن للمحاولات لنشر جديدة في تلك البيئة إلا نجاح هين دفع إليه حب الاستطلاع . ثم بقيت بدون غد ، فلم تحظ بقبول لا من المؤلفين ولا من القراء ، ولا من نظام المجتمع ، ولا بما يسوده [١١] من أساطير .

وهكذا كان المجتمع البرجوازي في أواخر القرن التاسع عشر . فبينما تقوم

الآداب عادة في المجتمع بوظيفة تكميلية مناضلة ، كان هذا المجتمع ذا مظهر لم يسبق له مثيل : إذ كانت الجماعة فيه عاملة ملقحة حول علم الإلتاج ، وغنها يصدر أدب بعيد من أن يعكس صورتها ، فهو لا يتحدث أبداً فيما يهمها ، ويتخذ لنفسه مذهباً في الحياة مناقضاً لمذهبها ، ويسوى بين الجمال وعدم الإلتاج ، ويتأبى على الاندماج ، وليست له أمنية حتى في أن يقرأ . ولكن من صميم تمرده تنعكس منه أيضاً صورة الطبقات الحاكمة في أعقـق بنية لها وفي « أسلوبها » .

ولا ينبغي لوم المؤلفين لتلك المصـر : إذ قد فعلوا ما استطاعوا ، ومن بينهم من هم من أكبر كتابنا وأخلصهم طوية ؛ وبما أن كل سلوك إنساني يكشف لنا عن مظهر من مظاهر العالم ، فقد أوحى إلينا طريقهم ، على الرغم منهم ، بأن انعدام للبر أحد أبعاد العالم التي لا تنتهي ، وهدف من أهداف النشاط الإنساني الممكنة . وبما أنهم كانوا فنانين ، فكشفتهم تشف عن دعوة يأسية إلى حرية هذا القارئ الذي يظاهرون باحتقاره . وقد دفع أدب الجدال إلى غايته القصوى ، حتى أخذ يحادل نفسه بنفسه ؛ فأخذنا نستشف من وراء مصارع السكليات صمما قائم اللون ، وترامت سماء القيم خلف العقليـة الجادة خاوية عارية ، ودعانا ذلك الأدب إلى أن نطفو في خضم المدم محطمين جميع الأساطير والقيم المقررة . ولم يكتشف لنا في الإنسان علاقة وثيقة وخفية مع الملو الإلهي . هذا هو أدب المراهقة ، حيث يظل القى في تلك السن غير ذي جدوى ، لاتبعة عليه ، معولاً في المسكن والنفقة بوالديه ، يصدر حكمه على عائله ، ويبذر في مال أسرته ، ويشترك في تقويض عالم الجد الذي كان يحى طفوته . وإذا كنا — بمذ لا نزال نتذكر ما أجاد في شرحه « كايوا »^(١) من أن العيد لحظة من تلك اللحظات السلبية ، تنفق فيه

(١) Roger Caillois من الكتاب الفرنسيين للماسرين ، ولد عام ١٩١٣ . وفي بحثه عن الأسلوب والفكرة ، ولا يرفض للندبة ولكن يتقدمها تداً هسياً ، في حال قلق من أجلها ، =

الجماعة الأموال التي جمعتها ، وتمتد على قوانين خلقها ، وتنطق للذة الإغراق ، وتبديد للذة الإبادة ، فإننا نرى أدب القرن التاسع عشر — الذى كان على هامش مجتمع راسخ المعقيدة فى الاقتصاد والتوفير — بمثابة عيد كبير جليل ، ولكنه حزين كحفلة جنازية ، فيه دعوة إلى الاحتراق حتى الموت فى نار الأهواء وأجيج الفسوق الخطير . وإذ أقول إن ذلك الأدب بلغ أقصى مدى له فى السريالية ، فإننا نفهم من ذلك حق الفهم الوظيفة التى حمل الأدب أعباءها فى مجتمع قد بالغ كل المبالغة فى بقائه مقفلاً على نفسه : فكان للأدب فيه وظيفة صمام الأمان . ومهما يكن من شيء فليس البون جد شاسع بين العيسد الدائم والثورة الدائمة .

وعلى الرغم من هذا ، كان القرن التاسع عشر للكاتب عصر الخطيئة والزلل ؛ فلأنه كان قد قبل الانتقال إلى طبقة دون طبقته ، وجعل لفته مضموناً ، لكان قد سار فى طريق أسلافه ولكن بوسائل أخرى ومنهج مغاير ، ولأنه أن يساعد على الانتقال بالأدب من حالته السلبية التجريدية إلى حالة البناء المحدد للعالم ، ولاستطاع أن يفكر من جديد فى المجتمع أدباً محظوظاً باستقلاله ، كما كانت عليه الحال فى القرن الثامن عشر ، وما كان ليدور فى خلد أحد انتزاع ذلك الاستقلال منه ؛ ولأنه سلك تلك السبيل لكان عليه — إلى جانب توضيحه لمطالب العال وتدعيمه إياها — أن يتعمق فى جوهر فنه ، وأن يفهم أن هناك توافقاً — لا بين الحرية النظرية فى التفكير والديمقراطية السياسية لخب — بل كذلك بين الضرورة اللاديه فى اختيار الإنسان موضوعاً دائماً للتفكير وبين

— ويرى أن الناس من معاصريه كطيف النروب ، ويعلم بجميع منظم غير موزق ، ويرى أن العصر يعيش على ما يقبه الألفاظ . ومن كتبه : « الأسطورة والإنسان » و « سفرة سيزيف » .

الديمقراطية الاشتراكية . ولو فضل ذلك لفاض أسلوبه قوة من نفسه ، لأنه كان سيتوجه به إلى جمهور منقسم على نفسه . ولو أنه حاول أن يوفق ضمير الطبقة العاملة بالتشهير بظلم البرجوازيين على مشهد منهم ، لا انعكست في كتيبه صورة حاله ، ولمعرف كيف يميز الإلتلاف — الذى هو صورة مشوهة للكرم — من الكرم الحق بوصفه المنع الأصيل للعمل الفنى والنداء الموجه إلى القارىء حراً من كل قيد ، وكان قد تجاوز الشرح التحليل النفسى « للطبيعة الإنسانية » إلى التقدير التركيبى للأوضاع الاجتماعية . ولا شك أن الغاية كانت منيعة أمامه ، بل كادت تكون مستحيلة ، ولكنه أخطأ فى طلبها . فما كان ينبغي له أن يكلف نفسه جداً لا طائل من ورائه فى سبيل الإفلات من قيود الطبقات الاجتماعية كلها ، ولا أن يطل على طبقة العمال من عل ؛ بل على التقيض من ذلك ، كان عليه أن يد نفسه برجوازيًا فى ذيل طبقته ، قد ربطه بجمهورية الدهماء المظلومة تكافُل المصالح . ولا يصح أن ينبتنا ما اكتشفه الكاتب — من طرق للتعبير عظيمة الشأن — أنه قد خان رسالة الأدب . ولكن مسئوليته تمتد إلى أبعد من ذلك . فلو أن المؤلفين كانت قد توافرت لهم جلسات مع الطبقات الملهومة لكان من الممكن أن يساعد اختلاف وجهات النظر ، وتنوع المؤلفات بين الجماهير ، على إيجاد ما يطلق عليه ذلك الاسم الموفق كل التوفيق : ألا وهو الحركة الفكرية ، أى مجموعة مذاهب واضحة متناقضة فيما بينها ذات أسس منطقية ؛ وبما لا شك فيه أن الماركسية كانت ستنتصر فى هذه الحالة ، ولكنها كانت ستصطبغ بألاف الصبغات المختلفة ؛ لأنه كان سيلزمها — لو أرادت أن تنصر — أن تقسرب كل المذاهب المنافسة لها وأن تهضمها ، وتظل بعد ذلك قابلة للتطور . ومعروف ما حدث : فكان هناك مذهبان ثوريان بدل أن تكون هناك مائة :

أولا أتباع «برودون»^(١)، وكانوا أغلبية قبل سنة ١٨٧٠ في مجمع العمال البولي، ثم هزموا هزيمة ساحقة بعد فشل «الكومون»^(٢)؛ ثم الماركسيون الذين انتصروا على منافسيهم — لا تلك للمارضة السلبية في فلسفة «هيجل» التي تظل عافطة بوساطة التجاوز والعلو، بل انتصروا لأن قوى خارجية عمت محمواً كلياً أحد حدى التناقض. ولن يبق القول حقه فيما دفعته الماركسية ثمناً لهذا الانتصار العارى من المجد: فضدت لا حياة فيها حين أعوزها المناقضون. ولو أنها كانت خيراً عما سواها، وظلت دأمة الصراع والتحول — لتتصر وتمتصب أسلحة غرمانها — لسكانت قد دُعمت بأسس من الفكر؛ ولكنها صارت وحدها العقيدة، على حين أقام أعيان البرجوازية من الكتاب أنفسهم حراساً لروحانية تجريدية، ممتصين على بند شاسع منها.

هل للقوم أن يمتدوا بأنى على علم ينافى هذه التحليلات من قص ومواضع طعن؟ فالأمثلة الشاذة كثيرة، لا تنيب عن على، ولكن يلزم للخوض في شرحها كتاب ضخم؛ وقد مررت في شرحي أسرع مرور. ولكن يجب فهم الفكرة التي شرعت على أسسها في هذا التحليل: إذ أن هذا التحليل يفقد كل معنى له إذا نُظر إليه على أنه محاولة، ولو سطحية، لعمل شروح اجتماعية للأدب. فكأن «سينوزا» يرى أن الفكرة في دوران قطاع زاوية قائمة حول أحداً طرفه تظل تجريدية وخطئة إذا نُظر إليها في استقلال عن الفكرة التركيبية المعنية المحددة بمحدود دائرة محتوياتها وتكلمها وتبررها، كذلك هنا: تظل هذه النظرات تحكية إذا لم توضع موضعها من للظهر العالم للعمل الفنى الذى هو الدعوة إلى الحرية دعوة محورة من كل قيد. ولا نستطاع

(١) انظر هامش من ١٤٥.

(٢) انظر هامش من ١٤٧.

الكتابة بدون جمهور وبدون أساطير : جمهور معين صنمته الظروف التاريخية ، ومجموع من المزايم تتعلق إلى مدى جد فسيح بمطالب هذا الجمهور . وبالاختصار : المؤلف ذو موقف خاص ، شأنه شأن جميع الناس . ولكن كتاباته ، ككل مشروع إنساني ، تحتوى على ذلك الموقف وتحدده وتتجاوزته في وقت مما ؛ بل إنها تشرحه وتدعمه ، كما أن فكرة الدائرة تشرح وتدعم فكرة دوران القطاع . وخاصة الحرية الجوهرية والضرورة أنها ذات موقف خاص . ولن يضير الحرية وصف ذلك الموقف . ومذهب « جانسينيوس »^(١) وقانون الوحدات الثلاث ، وقواعد العروض في الشعر الفرنسي ، ليست من الفن ؛ بل هي في نظر الفن عدم محض ، لأنها على أية حال لا تستطيع — بمجرد ترتيبها — إنتاج مسرحية جيدة أو منظر مستطاب من مناظر تلك المسرحية ، أو حتى بيت شعر جيد . ولكن على أساسها يبنى فن « راسين » ، لاعتن طريق الخوض لها ونمحو ما تفرضه عليه من ضيق وضرورة — كما ردد ذلك من هم على سط من الحق . بل الأمر على التقيض من ذلك : إذ أن فن « راسين » يمتزجها من جديد بتقليدها وظيفة جديدة هي خاصة من خصائص راسين ، وذلك بتقسيم الفصول ، وتقطيع المصارع ، ومكان المقامية في بيت الشعر ، إلى وصفه لأخلاق جماعة « بور رويال »^(٢) ، بحيث يصبح من المستحيل القطع بما إذا كان « راسين » قد صب موضوعه في قالب فرضه عليه

(١) Jansenius (١٥٨٥ — ١٦٣٨) أسقف مدينة « إپرس » ، مؤسس مذهب الجانسينية ، وهو مذهب ديني يقرب من مبادئ « كالفن » الإصلاحية ، وينكر حرية الإرادة الإنسانية ، ويؤكد جبرية القدر والتقيض الإلهي . ودخلت مبادئ الجانسينية دير « بور رويال » في باريس . وللمذهب يدعو إلى التشدد في الحق والتمسك بالفضائل . وقد عظم هوذه في فرنسا في أواخر القرن السابع عشر ، حتى كاد يحتقه كتاب الصريحاً . ومن لم يحتفه مولير ولافونتين . وهناشير المؤلف إلى « راسين » وتأثير الجانسينية في أدبه .

(٢) انظر الهامش السابق .

عصره ، أو كان قد اختار — حقاً — هذه القواعد الفنية لأن موضوعه يتطلبها . لكن نفهم ما لم نستطع « فيدر » أن تحققه ، علينا أن نستعين بكل علم الأجناس البشرية ، ولكن لفهم ما هي فيدر ^(١) ، ما علينا إلا قراءة « مسرحية راسين » أو الاستماع إليها ، أى التحول إلى حرية مطلقة ، ومنح حققتنا — عن كرم — لما اتصف به المؤلف من الكرم . وإنما تقييدنا الأمثلة التى اخترناها على توضيح المواقف لحربة الكاتب فى المصور المختلفة ، وعلى شرح مقاييس دعوته بمقاييس المطالب للرجوة منه ، وعلى بيان الحدود الضرورية لما يمتدح من أفكار على أساس فكرة الجمهور فى الدور الذى يقوم به . وإذا كان جوهر العمل الأدبى حقاً هو الكشف عن الحرية ، والقصد كل القصد من وراء ذلك إلى الدعوة لحرية الآخرين ؛ فمن الحق كذلك أن أشكال الاضطهاد المختلفة التى تعجب عن الناس حقيقة أنهم أحرار ، تعجب كذلك عن المؤلفين جوهر الأدب كله أو بعضه . فنبين هذا — ضرورة — أن تكون الأفكار التى يكونونها عن مهنتهم أفكاراً مبتورة ، ففى محتوى دائماً على شيء من الحقيقة ، ولكن نصير هذه الحقيقة الجزئية المعزولة ضللاً إذا وقف عندنا ؛ ونسمح الحركة الاجتماعية بإدراك الدبذبات الحادثة فى الفكرة الأدبية ، على الرغم من أن كل عمل أدبى خاص يتجاوز — فى بعض نواحيه — كل أنواع الإدراك التى يستطيع المرء أن يكونها عن الفن ، لأن ذلك العمل فى بعض نواحيه غير مشروط ، صادر عن الملم ، ويمسك بالسالم معقلاً فى الملم . هذا إلى أنه قد تيسر لنا أن نلح — بما سبق أن ذكرنا من أوصاف — نوعاً من المنطق لفكرة الأدب ، ولهذا نستطيع — دون أن نزم فى شيء — أننا نؤرخ للأدب — أن نبث حركة ذلك المنطق الأدبى فى المصور الأخيرة بنية الكشف فى نهاية استعراضنا عن الجوهر الخالص للعمل الأدبى ،

(١) مسرحية راسين التى سبقت الإشارة إليها هامش ص ١١٧ .

ولو على سبيل أنه مثال يتطلع إليه ، وتكشف مع ذلك عن نموذج الجمهور — أو المجتمع — الذى يتطلبه جوهر العمل الأدبى .

أقول إن الأدب فى عصر معين ^(١) يستلَب إذا لم يصل إلى الوعى الواضح باستقلاله ، فيخضع للسلطة الزمنية ، أو إلى مذهب من المذاهب السياسية ؛ وبعبارة أوجز : عند ما يد نفسه هو وسيلة لا غاية مطلقة من كل قيد . ولا شك أن الإنتاج الأدبى فى هذه الحالة يتجاوز فى ناحيته الفردية هذا الاستبعاد ، فكل كتاب فى هذا الإنتاج يحتوى على مطلب مطلق من القيد ، ولكن يظل ذلك المطلب فى حدود الضمنية لا يتجاوزها . وأقول إن أدباً ما ، يكون تجريدياً إذا لم تنجح له الإحاطة الشاملة بجوهره ، وذلك عندما يقتصر على وضع مبدأ استقلاله الصريح غير مبال بعد ذلك بموضوع نشاطه . ومن وجهة النظر هذه يشتمل لنا أدب القرن الثانى عشر فى صورة أدب غير تجرىدى ، ولكنه مُستلَب فهو غير تجرىدى ، إذ فيه يختلط للعنى بالصياغة : فلا تعلم للمرء الكتابة إلا ليكتب عن الله ؛ فكل كتاب من الكتب مرآة للعالم على قدر ما يوصف هذا العالم بأنه من خلق الله ؛ فالكتاب عمل غير جوهرى على هامش العمل العظيم . وهو مدح وتمجيد وقرآن وانكاس محض عن غير وعى بذاته . ولهذا السبب وقع الأدب فى حال الاستلاب ، أى بما أنه — على أية حال — الانكاس المحض للهبة الاجتماعية ، لهذا يظل على حال من الانكاس غير الواعى بنفسه : فهو مرتبط ربطاً انكاسياً بالعالم الكاثوليكي ، ولكن ، بالنسبة للكاتب ، يظل هو الشئ المباشر . فهو بذلك يسترد ملكية العالم ، ولكن بضياغ نفسه . ولكن الفكرة للنطقية المنعكسة يجب بالضرورة أن تنعكس ، لتلا تهلك مع العالم الفكرى .

(١) سبق أن أشرنا إلى أنا تترجم بالاستلاب كلمة Alienation ، وهى كلمة مأخوذة فى النقد الحديث .

لذلك رأينا — في الأمثلة الثلاثة التي درسناها عقب ذلك — حركة استرداد الأدب بنفسه لما فقدته ، أى انتقاله من الحالة الانعكاسية غير الواعية إلى حالة التوسط الفكرى . فكان في الأول عينياً مستتباً ، ثم تحرر بالسلب وانتقل إلى التجريد ؛ وبعبارة أدق : صار في القرن الثامن عشر السلبية المجردة قبل أن يصبح — في شيخوخة القرن التاسع عشر وفي أوائل القرن العشرين — السلبية المطلقة ، وفي نهاية هذا التطور قطع كل صلاته بالجممع ، حتى لم يمتد له من جمهور : كتب « بولان »^(١) يقول : « يعرف كل امرئ أن في عصرنا نوعين من الأدب : الأدب النث الذى هو حقاً غير جدير بالقراءة (وهو المقروء غالباً) ، ثم الأدب الجليد الذى لا يقرأ » . ولكن يمد هذا نفسه تقدماً : ففي نهاية عزة الأدب عن كبرياء ، وفي قمة سلبيته باحتقاره لكل نفوذ ، كانت مرحلة هدم الأدب لنفسه بنفسه أولاً في هذا التمييز المزيج الذى يتردد في استخفاف : « ليس هذا سوى أدب 11 » ؛ ثم في هذه الظاهرة الأدبية التى يسميها نفس « بولان » : الإرهاب^(٢) . وقد تولد هذا الإرهاب في نفس الوقت الذى نشأت فيه فكرة المجانية العقلية والفكرة للمضادة لها ، وسار في طريقه طوال القرن التاسع عشر ، يعتقد آلاف الصلات غير المؤسسة على العقل . ثم انفجر أخيراً قبيل الحرب الأولى .

(١) Jean Paulhan كاتب ناقد فرنسى سامر ، ولد عام ١٨٨٤ . وكتابه الذى يتجسس منه المؤلف عنوانه : *Les Fleurs de Tartes* نشر عام ١٩٤١ . وفيه ينسئ المؤلف على الأدب للامس أن كل شيء يسير على عكس ما يرام منه ، كانه أدب في حالة التوحش : يؤل كلوط يريد أن يتم على أغانى عالما للتدين عالماً مقدساً كما عرفته الصور الوسطى ، وأندره جيد يريد أن يلف على ما عليه الإنسان لا ما ينبغي أن يكون ، وينصهر جهد بول فاليري في محاولة التصير مما تمجزعته الفلسفة ، وأما أندره برجون كبير للدرسة السبيلية فينشد انتصار نوع من الخلق جديد أساسه الحجاب والجرعة ... حتى غدا رجال الأدب مثل التيات أسيرات أهوائهن ... ولا يتسع المجال للنسح أكثر من ذلك . انظر للرجع السابق .

(٢) انظر للرجع السابق .

والإرهاب — أو بالأحرى — العقدة الإرهابية عقدة نمائية . ويمكن أن نتبين فيها الأمور الآتية : أولاً : اشتزازاً جدهميق من العلامة ، بمقدار ما تنفضى إليه من تفضيل الشيء للدلول عليه على الكلمة القالة^(١) على أية حالة ، ومن تفضيل للعمل على الكلام ، ومن تفضيل الكلمة المقصود بها شيء من الأشياء على الكلمة المقصود بها معنى من المعاني ، مما يؤدي في الحقيقة إلى تفضيل الشعر على النثر ، والأفكار القاتية المضطربة على الأفكار للنظمة . ثانياً : نتبين فيها كذلك جهداً لجعل الأدب تمييزاً عن الحياة بين التمييزات الأخرى ، بدلا من التضيعة بالحياة في سبيل الأدب . ثالثاً : في تلك الحركة أيضاً أزمة من أزمت الضمير الحقيقية عند الكاتب ، أى الكارثة الأليمة لانتشار التطفل في الأدب . وهكذا — دون أن ينظر الأدب لحظة في أمر فقدده استقلاله الصوري — تحول إلى رفض لما هو عليه من تمسك بالشكل ، وأخذ في التساؤل عن مضمون جوهره . ونحن اليوم في حدود ما وراء الحركة الإرهابية ، ونستطيع أن نستعين بتجربتها وبما سبق من تحليلات ، كي نحدد الصفات الجوهرية للأدب المتحرر غير المجرد .

قد قلنا إن الكاتب كان يتجه ميدياً إلى الناس^(٢) كافة ، ولكننا لحظنا بعد ذلك^(٣) على الفور أنه لم يكن يقرأه إلا بعضهم . ومن الفرق بين الجمهور الثالث والجمهور الواقعي تولدت فكرة السلبية المجردة ، أى أن المؤلف يتطلب التكرار الدائم في مستقبل غير محدد لهذه الحفنة من القراء التي يتصرف في

(١) سبق أن شرح المؤلف في الفصل الأول أن النثر في جوهره علامات تدل على نكولها من الأحياء ونشأت عنه ، أما لغة الشعر فكثيفة .

(٢) هذا هو موضوع الفصل الثاني من هذا الكتاب .

(٣) أرجع إلى أوائل هذا الفصل .

حاضرهما . فالجد الأدبي يشبه على الأخص « المود الأبدى »^(١) عند نيقشه . فهو صراع ضد التاريخ . فهنا وهناك ترى الاتجاه إلى لانهاية الزمان يحاول أن يكون تعويضا عن الإخفاق في الزمان (رجوع الإنسان السرى إلى اللامتناهى لدى المؤلفين في القرن السابع عشر ، وامتداد ندوة الكتاب وجمهور المتخصصين في القرن التاسع عشر امتداداً لانهائياً) ، ولكن من البدعى أن الإطلاق في المستقبل لهذا الجمهور الواقى الحالى له أثره في حرمان العدد الأكبر من الناس حرماناً مؤبداً على الأقل في تمثيل الكاتب لهم ، هذا إلى أن تمثيل قراء لا يتناهون ممن سيولون فيما بعد معناه استدامة الجمهور الحالى بجمهور مكون من أفراد في حالة الإمكانيات لا يتجاوزونها . ولهذا كله كانت السلبية التي يهدف إليها الجدد الأدبي عالية جزئية ومجردة . وبما أن اختيار الكاتب لجمهوره يحتم عليه — إلى حد ما — اختيار الموضوع ، فإن ذلك الأدب — الذى كان الجدد غايته التي يهدف إليها ، ومنه كان يستمد الفكرة المسيطرة عليه المنظمة لقوامه — يجب أن يظل تجريبياً هو أيضاً .

ولكن على النقيض من ذلك يجب أن نفهم من السلبية المحددة مجموع الأحياء من الناس في مجتمع معين . ولو كان جمهور الكاتب يمكن أن يمتد حتى يشمل كل هذا المجموع ، فلن ينتج من هذا أنه يجب عليه — ضرورة — تحديد ماتلاقيه كتبه من صدى في الوقت الحاضر : ولكنه ، بدلاً من أن يحلم بالجد في أندية المستقبل المجردة — وهو حلم مستحيل أجوف في إطلاقه — يفكر ، على العكس

(١) المود الأبدى *Le Retour Eternel* لى أصله يرجع إلى الإغريق ، وربما كان له أصل عند الكلدانيين ، وهو نظرية بمقتضاها بعد آلاف كثيرة من السنين تبدأ جميع الأشياء من جديد شبهة بما كانت قبل هذه الآلاف من السنين . وهذا البده يكون في عالم يسوده : السنة الظلمى . ولكن هذه النظرية أصبح لها معنى جديد في فلسفة نيقشه الذى أكسبها مغزى خلقياً . وعنده أن كل لحظة من لحظات الحياة ليست ظاهرة عارضة تمر ، ولكنها تتكسب قيمة أبدية ، ما قامت قد حدث فيجب أن تعود ، كما كانت ، عدداً من المرات لا يتناهى .

من ذلك ، في مدة مخصوصة محدودة يمينها هو بنفسه لاختيار موضوعاته ، فلا تفصل
 بذلك ما بينه وبين التاريخ ، بل إنها تبين عن موقفه المحدد في عصره ومجتمعه . وفي
 الحق كل مشروع إنساني يمتد إلى جزء من المستقبل بحسب ما يتضح من مبادئه
 ذاتها . ونحن أشرع في زرع الأرض أضغ بذلك أمامي سنة كاملة من الانتظار ؛
 فإذا أردت أن أتزوج فشرعي يضع بين يدي نجاة أمر حياتي كلها . وإذا
 اضلقت في شئون السياسة فقد رهننت بها مستقبلي يمتد إلى ما بعد موتي . وهكذا
 شأن الكتابة . ومنذ اليوم ، وتحت ستار غدايب الانتظار في تمهي الخلود التوحيج ،
 يكتشف للرم مطالب أكثر تواضعا وأكثر تحديدا : فصبت ^(١) البحر كانت
 النجاة منه أن ينفي بالترنسين إلى رفض التعاون مع العدو الذي كان يفرهم
 بمأوته . فلم يكن لتفوقه — ولا للجمهور الخاضع لتلك النفوذ — أن يمتد إلى
 ما وراء عهد الاحتلال . وستظل كتيب « رتشارد راييت » ^(٢) حية ما دامت
 مسألة السود قائمة في الولايات المتحدة . فليس قصدينا ، إذن ، مطالبة الكتاب
 بالتخلي عن بقاء ذكره بعد موته ، بل الأمر على النقيض من ذلك ، إذ أن هذا
 البقاء هو الفصيل في الأمر . فطلما كان يعمل فيسبق بعد الموت . وبعد ذلك
 يظهر بمكانة الشرف أو بالتقاعد . أما اليوم — فلكي يتخلص من التاريخ —
 فإنه يبدأ الحصول على مكانة الشرف غداة وفاته ، وأحيانا إبان حياته .

وهكذا يكون الجمهور الخاص بمثابة استيفهام أثوى فيصح ، إذ هو انتظار
 مجتمع بأكمله ، على الكاتب أن يحدده إلى مستجيبا إلى جميع رغباته . ولكن
 في سبيل ذلك يجب أن يكون هذا الجمهور حرا فيما يطلب ، وأن يكون الكاتب
 حرا في إجابته . ومعنى هذا أنه يجب ألا تطلق مطالب فئة أو طبقة على

(١) انظر ص ٨٨ — ٩١ من هذا الكتاب .

(٢) انظر ص ٩٥ — ٩٨ من هذا الكتاب .

مطالب غيرها من الفئات والطبقات ، وإلا وقنا في التجريد . وبعبارة أوجز : لا يمكن أن تم للأدب الفعالة طيبته الكاملة إلا في مجتمع خال من الطبقات . غنى هذا المجتمع وحده يستطيع الكاتب أن يدرك أنه لا يوجد فرق ما بين موضوعه وجمهوره ، لأن موضوع الأدب كان دائماً هو الإنسان في العالم . ولكن الجمهور الإمكانى ظل دائماً مثل بحر مظلم حول الشاطئ الصغير للنفس من الجمهور الواسع ، فلك كان الكاتب هدفاً لحظر خلط مصالح الإنسان ومهام شئونه بمصالح ومهام فئة ذات حظ أوفر . ولو اتحد جمهور الكاتب مع الجنس المالى المسمى لكان على الكاتب أن يكتب حقاً عن جميع أفراد هذا المجتمع الإنسانى ، لا عن الإنسان الجرد لجميع المصور . ومن أجل قارىء غير محدد بتاريخ ، بل عن كل إنسان في عصر الكاتب ومن أجل قوله من معاصريه . وبهذا يقضى على التناقض الأدبى بين الذاتية الفنية والموضوعية المقصورة على المشاهدة ؛ لأن الكاتب يخوض نفس المفارقة التى يخوضها قراؤه ، وموقفه موقعهم في مجتمع لا اهتمام فيه . فهو يتحدث عن نفسه حين يتحدث عنهم ، ويتحدث عنهم حين يتحدث عن نفسه . ولن تدفعه كبرياء أرسقراطية من أى نوع على أن يأبى اتخاذ موقف مما يجرى في مجتمعه ، ولهذا لن يستهويه التحليق فوق عصره ليشهد بما هو عليه أمام الأبدية ؛ ولكن موقفه ، والحالة هذه ، موقف عالى ، ولهذا كان صغير فيه عن آمال الناس جميعاً وعن مآثر غضبهم . ومن هنا يكون أدبه تمييزاً عن جوانب نفسه كلها ، أى لن يكون في تمييزه بمثابة مخلوق ميثاقى على شاكلة كاتب المصور الوسطى ، ولا مثل حيوان سيكولوجى على طريقة الكلاسيكيين من القرنين ، بل ولا بمثابة وحدة من وحدات المجتمع ، بل يكون بمثابة مجموع كل من ينشق من العالم في صميم الفراغ . ويكون الأدب في هذه الحالة إنسانياً حقاً وجديراً بهذا الاسم . ومن البدعى ألا يستطيع الثور في مثل هذا المجتمع على شئ ما يذكر ، ولو من بعيد ، بالفرقة بين ما هو زمنى

وما هو روحى . وقد رأينا حقاً أن هذا التقسيم إلى روحى وزمنى يتفق ضرورة مع استلاب الإنسان ، ونتيجة لذلك مع استلاب الأدب . وقد أرانا ما قنابته من تحليل أن هذا التقسيم نفسه يتبعه دائماً إلى معارضة سواد الناس فى حرياتهم للفكرة بجمهور من المهنيين ، أو على الأقل بجمهور من الهواة للمستعيرين . وسواء زعم الكاتب لنفسه أنه فى خدمة الخير والكمال الإلهى ، أم فى خدمة الجمال أو الحق ، فهو دائماً فى جانب الفئة الظلمة . فهو كلب حراسة أو موضع سخيرة ، وله الاختيار بينهما ، وقد اختار « بندا » عصاة السخيرة ، واختار مارسيل Marcel^(١) وجار الكلب ؛ وهذا الاختيار من حقهم ، ولكن إذا كان للأدب يوماً أن ينم بكمال جوهره ، فإن الكاتب سينشره فى العالم بين الناس دون أن تكون له طبقة من الطبقات ، ولا مدرسة ، ولا ناد ، وبدون مثالية منه فى السمو ، وبدون إسفاف . وسيلدو حينذاك أن مبدأ الأدب الروحى غير قابل للادراك .

ومن جهة أخرى تعتمد الروحانية على مذهب من المذاهب ، والمذاهب حرية فى دور التكوين ، واضطهاداً عندما يتم تكوينها ؛ وحين يبلغ الكاتب حال الوعى الكامل بنفسه لن يقف موقف الحارس لأى بطل من أبطال الفكر ، ولن يعرف — بعد ذلك — هذه القوة الهائلة التى صرف بها أسلافه أنظارهم عن العالم ليأتملوا فى سماء القيم الثابتة ، وسيعلم أن عمله ليس فى عبادة ما هو روحانى ، ولكن فى منفع الروحانية . ومنفع الروحانية ليس له معنى سوى التجديد . وليس هناك ما يتطلب الروحانية والتجديد سوى هذا العالم المتعدد الألوان المحسوس بما له من قتل وكثافة ومناطق طاعة ، وبما يضره من أحداثيات ، ثم

(١) لم تعرف على وجه أدق من الذى يريد المؤلف .

هذا الشر القاهر للقوَّض للعالم ذون أن استطاع أبداً القضاء عليه . ويقتاول الكاتب العالم على ما هو عليه وفي أقوى حالات واقعيته أى وهو مُغْضَلٌ ، متعصب عرفاً ، كرهه الراححة من محض ما يجري في حاضره ، ليقدمه إلى حريات الأفراد على أساس من الحرية . وفي هذا المجتمع الذى لا طبقات فيه يصبح الأجنبي هو العالم ماثلاً أمام نفسه في حال من الانتظار للقيام بعمل حر ، يتقدم فيه إلى القضاء الحر الصادر عن جميع الناس ، وسيكون الأدب ، إذن ، هو الوعى بالثبات وعياً عقلياً أو منطقياً . وبالكتاب يستطيع أعضاء هذا المجتمع في كل لحظة تبين اتجاهاتهم ، وبه يرون أنفسهم يرون موقفيهم . ولكن ، بما أن الصورة تتحكم في أنموذجها ، وبما أن مجرد تقديم الصورة هو — بدءٌ — طعمة للتغير ، وبما أن العمل الفني — إذا نظر إليه في مجموع مطالبه — ليس مجرد وصف للحاضر ، بل هو حكم على هذا الحاضر باسم المستقبل ، وأخيراً ، بما أن كل كتاب يتضمن دعوة ؛ إذن فتمثيل المجتمع لقائه — على ما وصفنا — هو ، بدءٌ ، يتجاوز تلك القاتات . فليس العالم موضع جدال لمجرد أنه مجال الاستهلاك ، بل لأنه مجال الآمال والآلام بمن يسكنونه . وهكذا يكون الأدب غير التجريدى تركيباً للسلبية ، بوصف هذه السلبية قوة انتزاع من الواقع ومن للشروع ، وبوصف هذا للشروع صورة إيجابية لنظام مقبل . ويكون الأدب هو العيد ، وهو للراة من لب تحرق كل ما ينعكس فيها ، وهو العمل النبيل ، أى الاختراع الحر والمهبة . ولكن إذا كان على الأدب أن يتمكن من الجمع بين هذين المظهرين المتكاملين ، فإن يكنى منحه الكاتب الحرية في أن يقول كل شيء . ومعنى هذا — فيما عندنا القضاء على الطبقات — هو إلغاء كل دكتاتورية ، والتجديد الدائم للحدود الموضوعية ، والقلب الدائم لكل نظام حين ينزع إلى الجمود . وبالاختصار : يكون الأجنبي في جوهره هو الدائمة للمجتمع في ثورة دائمة . وفي هذا المجتمع يتجاوز الأدب

التناقض بين القول والعمل . حقاً لن يكون الأدب — في أية حال من أحواله — مساوياً للعمل : فغير صحيح أن المؤلف يؤثر في قرائه عملاً ، وإنما يتوجه بدعوته إلى حريتهم . ومن الضروري — لكي تحدث أعماله الأدبية أثرها — أن يواجه الجمهور التبعة في الفصل فيها فصلاً غير مشروط . وإنما يكون التأليف الأدبي هو الشرط الجوهرى للعمل في جماعة متحولة متجددة بلا انقطاع ، وحاكمة لنفسها بنفسها .

ومكذا يمكن أن يتم للأدب بلوغه حال الوعي الكامل بنفسه في مجتمع لا طبقات فيه ولا دكتاتورية ولا جهود ، وسيدرك الأدب — في هذه الحالة — أن المبنى والمعنى والجمهور والموضوع أمر واحد ، وأن حرية القول النظرية وحرية العمل متكاملان . ويجب استخدام إحداها للمطالبة بالأخرى ، وأنه يكشف خير الكشف عن ذاتية الفرد حين يترجم — أعمق ترجمة — مطالب الجماعة . وكذلك شأنه في الكشف عن ذاتية الجماعة حين يترجم نفس الترجمة مطالب الفرد . وسيدرك الأدب كذلك أن وظيفته هي التعبير عما هو أعلى عني إلى من هم في العالم المعنى . وغايته التوجه في دعوته إلى حرية الناس ليحققوا ويدعموا سلطان الحرية الإنسانية . ومفهوم طبعاً أننا قصد هنا نظام « المدينة الفاضلة » . فن الممكن إدراك هذا المجتمع ذهنياً ، ولكننا لا نملك أية وسيلة لتحقيقه عملاً . ولكن هذا الغرض قد يسر لنا أن نستشف — من خلاله — الأحوال التي تتجلى فيها فكرة الأدب في كلاله وصفاته . ولا شك أن هذه الأحوال غير محققة اليوم . وإنما علينا أن نكتب اليوم . ولكن إذا كانت قد أدت بنا الدراسة لمطلق الأدب إلى أن نستشف جوهر ما يكتب من النثر ، فربما نستطيع الآن محاولة الإجابة عن هذه المسألة العاجلة الباقية أمامنا : ما موقف الكاتب عام ١٩٤٧ ؟ وما جمهوره ؟ وماذا يستطيع ؟ وما يزيد ؟ وما يجب عليه أن يكتبه ؟

تعليقات المؤلف على الفصل الثالث

[١] يقول «إتيامبل» : «سعداء من يموتون من الكتاب في سبيل شيء من الأشياء» (جريدة الكفاح Combat ، ٢٤ من يناير سنة ١٩٤٧) .

[٢] اليوم جمهوره كبير . فقد يحدث أن يطبع مائة ألف نسخة من كل كتاب من كتبه . ومائة ألف نسخة حين تباع معها أربعمائة ألف قارىء . إذن فهي واحد المائة من سكان فرنسا .

[٣] تعبير دستوفسكى المشهور : « إذا لم يكن الله موجوداً فشكل شيء حلال » ، هو الكشف للزوج الذى حاولت البرجوازية أن تداريه عن نفسها خلال المائة والخمسين عاماً من حكمها .

[٤] تكاد تكون هذه هي حالة «جول فاليس» ، على الرغم من كرم نفسه الطبيعي الذى ظل في صراع مع حشرات نفسه .

[٥] لا أجهل أن العمال تفوقوا كثيراً على الطبقة البرجوازية في دفاعهم عن الديمقراطية ضد لويس نابليون^(١) بوناپرت . وذلك أنهم كانوا يعتقدون أنهم يستطيعون أن يحققوا أثناء هذه الديمقراطية إصلاحات جوهرية .

[٦] طالما عوتبت أنى غير منصف لفلوير حتى إنى لا أستطيع مقاومة سرورى بذكر النصوص الآتية التى يستطيع كل امرئ أن يراجعتها في رسائل فلوير :

«النزعة الكاثوليكية الحديثة من جهة ، والاشتراكية من جهة أخرى ،

(١) هو نابليون الثالث الذى انتخب رئيساً للجمهورية الفرنسية عام ١٨٤٨ ، وجعل من نفسه إمبراطوراً عام ١٨٥١ ، وانتهى حكمه عام ١٨٧٠ .

جملاً فرنسا ببليلة حقاء . كل شيء يجري بين انجماهين : نفع الله من روحه في مريم ، وقصاع المال » (١٨٦٨) « قد يكون أنجح دواء هو في إلغاء حق الانتخاب لكل مواطن ، فهو المار للفكر الإنساني » (٨ من سبتمبر ١٨٧١) .

«أساوى أنا حقاً عشرين نخباً من ناخبي كرواسيه^(١) ... » (١٨٧١) .
«ليس عندي من حقد على ثوار «الكومون»^(٢) ، ذلك أني لا أحتد على السكالب للسعورة » (كرواسيه في يوم الخميس ، ١٨٧١) .

« أعتقد أن الدماء أو قطع الشعب ستظل دائماً أهلاً للبغضاء . ولا قيمة إلا لفئة قليلة من المفكرين يتوارثون فيما بينهم شعلة الفكر » (كرواسيه في ٨ من سبتمبر ، ١٨٧١) .

« أما « الكومون » الذي هو في دور الحشرة فهو آخر مظهر للمصور الوسطى .

« أبغض الديمقراطية (على الأقل على حسب ما يفهم الناس منها في فرنسا) أي تمجيد التفران على حساب العدالة ، وجود الحق ، وبمباراة أوجز : معاداة المدنية » .

« ثورة « البكومون » زفت شأن السفاكين ... »
الشعب قاصر أبداً ، وسيظل دائماً في آخر مرتبة ، لأنه الشيء المملود غير المملود من الدماء » .

ما أقل أهمية أن يعرف كثير من الفلاحين القراءة ، فلا يستمعون بمد.

(١) Crouzet مسكن فلوير ، على السين ، قريباً من روان .

(٢) انظر هامش من ١٤٧ .

ذلك إلى رعائهم من رجال الدين ، ولكن الأهمية القصوى هي أن كثيراً من أمثال «رينان» و«ليتريه»^(١) يستعملون أن يعيشوا وأن يستمع الناس إليهم . وإنما نجاتنا الآن في أرستقراطية مشروعة ، وأعلى بذلك حكم أغلبية تقوم على شيء آخر سوى الأرقام » (١٨٧١) .

« أعتقد أننا كنا سنصل إلى هذه الحال لو كان يحكم فرنسا ذوو النفوذ من الكتاب ، بدلاً من حكم الدهماء ؟ ولو أنهم شغلوا بتعليم العلية من الناس بدلاً من الرغبة في تنوير الطبقات الدنيا ... » (كرواسيه في يوم الأربعاء ، ٣ من أغسطس ١٨٧٠) .

[٧] في قصة « الشيطان الأعرج »^(٢) ، يفتي مؤلفها « لوساج » شكل القصة على ما أفاده من كتاب « الأخلاق » تأليف لا بروير^(٣) ، ثم من حكم روشفوكو^(٤) ، أي يربط بين الأنسكا والحكم التي أفادها بنحيط دقيق يتمثل في عقدة القصة .

[٨] طريقة القصة الحكيمية في رسائل ليست سوى شكل آخر من القصة التي قد شرحتها . فالرسالة حكاية ذاتية لحادثة . وترجع بنا الرسالة إلى من كتبها .

(١) Emile Littré (١٨٠١ - ١٨٨١) . فيلسوف من أصحاب الفلسفة الوضعية التالية على ذلك العصر ، مثل رينان ، ثم هو عالم ، وباحث لغوي ، وصاحب القاموس الشهير .
(٢) Le Diable Boiteux قصة ألّفها لوساج ، ظهرت عام ١٧٠٧ ، وفيها أسوديه . بر أو الشيطان ، يلقب « الشيطان الأعرج » ، وكان سجيناً في قفم ، فأطلقه دون كليوفاس زامبولو . ولكن يرد الجليل لمن حرره ، فلم له سقوف للنازل في مدريد ، ليريه ما يجري بداخلها . ويهجو الكاتب بهذه المناسبة صورة المجتمع الباريسي فيها يمكن من مناظر . والنحيط القصص فيها واه . لأن الشيطان الأعرج يملأنا فيها على منامرات مختلفة . ثم يتبع لمن حرره في النهاية أن يحتل بوسائل الجملة « سيرافينا » .

(٣) انظر هامش ص ١٠٩ .

(٤) انظر هامش ص ١١٧ .

فيصير بها بمنزلة وشاهدًا شهادة ذاتية . أما الحادثة نفسها ، فعلى الرغم من قرب العهد بها ، فقد اجتريها الفكر وشرحها . وتقتضى الرسالة دائماً تفالوتاكين الواقعة (التي ترجع إلى ماض قريب) وحكايتها التي تحققت ، فيما بعد ، في لحظة من لحظات الفراغ .

[٩] هذا هو عكس الدائرة المقلدة عند السيراليين الذين يريدون القضاء على الرسم بالرسم . ويراد هنا — عن طريق الأدب — حل الأدب على تقديم أوراق اعتمادها .

[١٠] عندما كتب موباسان قصته التي عنوانها « المورلا » ^(١) — وفيها يتحدث عن الجنون الذي يتهدده — تغير طابع أسلوبه : ذلك أن شيئاً ما — شيئاً مروعاً — على وشك الحدوث . فالرجل مضطرب كل الاضطراب ، غمرته الأحداث ، ولم يعد قادراً على الفهم ، ويريد أن يجتذب القارئ إلى ماهو فيه من رعب . ولكنه منطو على نفسه سلفاً : فليس للجنون والموت والتاريخ قواعد فنية خاصة بها . ولذا لا يتوصل إلى إثارة قرائه .

[١١] أذكر أولاً — من بين هذه الطرق — اللجوء الطريف من الكتاب إلى الأسلوب المسرحي ، مما يجده المرء عند الكتاب ، أمثال جيب ^(٢) ،

(١) Je Hais عنوان مجموعة قصص ألفها جى دى موباسان ، وظهرت عام ١٨٨٧ وقصة « مورلا » هي أول قصة في تلك المجموعة . وفيها قصة حكاية رجل أستبد به القوس لأنه دائماً في حضرة مخلوق يجب ليس من عالم الناس اسمه « مورلا » ، وهو مخلوق يضبطه الفيلان من الناس . وله طريقة الخاصة في الفهم والإنتاج ، وهي لا تخضع لمنطق الناس . وروى لنا المؤلف أن الحكاية توفقت نجاحاً ، لأن القارئ اكتسل جنونه . ويرى بعض النقاد أن موباسان يصف حاله قبل أن يصاب بالجنون . وآخرون يرون أنه فيها تصور — على حسب للمذهب الطبيعى في أحدث ما انتهى إليه العلم آنذاك — حال من يصابون بالجنون .

(٢) Guy اسم مستعار للمرى أنطوانيت دى ريكيتى دى ميرايو (١٨٥٠ — ١٩٣٢) كاتبة من كتاب القصص التي تصف مشئون الحياة اليومية ، وأحياناً تحصل طابع الهجاء الذي لا يخلو من روح الفكاهة .

ولاقذان^(١)، وأيل^(٢) إزمان ... فكتب القصة في حوار؛ وإيماءات الأشخاص، وأعمالهم مدونة بحروف مائلة وموضوعة بين أقواس. وواضح أن القصد من ذلك هو جعل القارئ، معاصراً للحدث، كما هو شأن المخرج أثناء تقديم المسرحية. ويتضح من هذه الطريقة سيطرة الفن التمثيلي سيطرة أكيدة على المجتمع المتعلم في حوالى عام ١٩٠٠. وهذه الطريقة كذلك وسيلة من وسائل الإفلات من أسطورة النائية الأولى. ولكن ما حدث من التخل عن هذه الطريقة دون عودة إليها يبين — إلى حد ما — أنها لم تأت بحل للسألة، أولاً لأن من أمارات الضعف طلب المون من فن آخر قريب، إذ هو يرهان على قعر الوسائل في الفن الذى يمارسه الكاتب. ثم إن المؤلف لم يتمتع كذلك بهذه الطريقة من التدخل في وعى شخصياته، ومن إدخال قارئه معه. غير أنه كان يكشف عن أعماق مكنون هذه الضائير بما يكتبه بين قوسين أو بحروف مائلة، في أسلوب وطرق مطبعية تستخدم عادة للإرشاد في الإخراج المسرحى. وحقق لم يكن لهذه المحاولة من غد. وقد كان المؤلفون الذين استخدموها يشعرون شعوراً غامضاً بأنه كان يستطيع التجديد في القصة بكتابتها في صيغة الحاضر. ولكنهم لم يكونوا يفهمون — بعد — أن هذا التجديد غير ممكن إذا لم يتخلوا — أولاً — عن طريقة الشرح.

وكانت المحاولة الأكثر جدية هي إدخال حديث النفس القردى (المتولوج الباطنى) في فرنسا على طريقة شترلر^(٣) (ولا أتحدث عن طريقة «جويس»^(٤) ذات

(١) Henri Lavedan (١٨٥٩ — ١٩٤٠) مؤلف مسرحى، له بلاد يسخر فيها من المآلات والتقاليد، وأحياناً يضنها مسائل خلفية واجتنبية.

(٢) Abel Hermant (١٨٦٢ — ١٩٥٠) من كتاب القصة والتأدي. ويخبر من الحياة الباريسية، والجاسية. ولق قصصه الأخيرة حتى يخطيل المواقف تحليلاً دقيقاً.

(٣) Arthur Schnitzler كاتب ألماني ولد عام ١٨٦٢، يصور في مسرحياته وقصصه شخصيات ولوعة بخلات الحياة، لانبأ بسوى الحاضر، وهي مجنونة بمجامع الوجود، فلما يرونها الحزن، فيها أثرة وخفة. وحتى يخطيل حالاتها النفسية.

(٤) James Joyce (١٨٨٢ — ١٩٤١) كاتب أيرلندي مشهور، خاصة، بقصته التي =

المبادئ المتباينة المختلفة تمام الاختلاف ، وأعرف أن لاربو^(١) يصرح بأنه متأثر بجويس ، ولكن يبدو لي أنه استوحى على الأخص قصة : « أشجار الرند مجتة » وقصة : « مدموازيل إلز^(٢) » . وبالجملة ، كان الفرض هنا هو المضي إلى أبعد مدى في فرض الذاتية الأولى ، والانتقال إلى الواقعية بتوجيه المتأالية على إطلاقها .

والحقيقة التي يقدمونها للقارىء ، دون وسيط ، ليست هي الشيء نفسه من شجرة أو معقاة ، ولكنها الوعي الذي يرى الشيء . ولم يعد « الواقع » فيها إلا امتثالاً ، ولكن الامتثال يصبح حقيقة مطلقة ، لأنهم يقدمونه لنا بمثابة إحدى اللطائف للباشرة . ووجه النقص في هذه الطريقة أنها تمحصرنا في ذاتية فردية ، ومن ثم يميزها إجماد صلة بين الفرد والآخرين ؛ هذا إلى أنها تذيب الواقعة والحادث في الإدراك الحسي لكليهما . وخاصة الحادثة والعمل المشتركة

== عنواتها « يوليس » ونشرت عام ١٩٢٢ (في باريس) وهي تسمى على حسب التولوج الباطني ، ويرى بعض النقاد أنها أعظم قصة في العصر الحديث . وكاتبها ذو ثقافة دينية ، تربي في المدارس اليسوعية في دبلن .

(١) Valéry Larbaud (١٨٨١ - ١٩٥٧) من أشهر كتاب القصة الحديثة من الفرنسيين ، وخلق في قصصه نموذج أرشيبالد ألون برنابوث Archibaldo Olson Barnabooth ، ومن شخصية أميركي ملول ، محبوب أوروبا يبت عن المثلث وعن المطلق ...

(٢) Les Lauriers sont coupés قصة لكاتب الفرنسي إدوار دوجاردين Edouard Dujardin (١٨٦١ - ١٩٤٩) نشرت عام ١٨٨٧ ، وأعيد طبعها متعة سنة ١٩٢٤ ، وكتب مقسة طبعها الثانية « لازبو » . والقصة رزيرة يسي فيها المؤلف بالتعطيل النفس على طريقة التولوج الباطني . وهي قصة يوم يستبد بها البطل ذكريات عبه للبرح لفتاة لا يتاح له بها وصال ، ويوم بمسرحيات وهمية ، حتى إذا حانت ساعة الوصال صرخته الفتاة عنها . دون أن تسمح لشكواه . وبعد المؤلف بها رائداً لجيمس جويس في طرخته التي أثبتت نالها .

(٣) Mile. Kleebo قصة لكاتب النرويجي الاسكندر لاج كيلاند A. Lange Kleeland (١٨٤٩ - ١٩٠٦) ، نشرت عام ١٨٨٧ - قصة فتاة مرحة مبة للعباة ، تؤدي بها خفتها نتيجة لنظم المجتمع وتعلمه القاسية ، وهي بذلك ذات طابع رومانتيكي .

هى أنها يستعصيان على الامتثال للقائى يقف على نتائجها لا على حركتهما الحية . وأخيراً ، بدون تزييف ، لا يمكن إرجاع مجرى الشعور إلى توالى كلمات ، حتى لو كانت هذه الكلمات مشوهة . فإذا قيلت الكلمة على أنها وسيط يدل على حقيقة عالية فى جوهرها على اللغة فيها ونسبت : إذ أن الكلمة تُنسى وتلقى بالوعى على الموضوع للدرك . ولكن إذا حُدَّت الكلمة بمثابة الحقيقة النفسية ، وإذا زعم المؤلف - حين يكتب - أنه يقدم لنا حقيقة غامضة هى علامة ، فى جوهرها للوضوعى ، أى بوصفها راجعة إلى ما هو خارجى ، وشيئاً سورياً فى جوهره ، أى بمثابة إحدى المطليات النفسية المباشرة ، فى هذه الحالة يمكن أن يلام على أنه ظل محايذاً ، وعلى أنه لم يفهم هذا القانون من قوانين البلاغة القى يمكن أن يصاغ هكذا : فى الأدب ، حيث تُستخدم العلامات ، يجب ألا يستعمل سوى العلامات ؛ وإذا كانت الحقيقة التى يراد تعريفها كلمة ، فيجب تقديمها للقارئ بكلمات أخرى . وكذلك يمكن لومه على أنه نسى أن أغنى جوانب الحياة النفسية فى الصمت . ومعلوم مصير النجوى الباطنة ، فنذ استحال إلى خطابة ، أى إلى هل شمرى للحياة الباطنة بوصفها صمتاً وبوصفها كلاماً على سواء ، ضارت اليوم وسيلة بين الوسائل الأخرى لكاتب القصة . فهو لا يمكن أن يكون صادقاً لإفراطه فى المثالية ، ولا يمكن أن يكون كاملاً لإفراطه فى الواقعية ، فهو تنويع لقواعد الفن ذى النزعة القاتية . فقيه وبه ضار أدب اليوم على وعى بنفسه . أى أن الأدب تجاوز للقواعد الفنية للنجوى الباطنة من ناحيتين : ناحية الموضوعية وناحية البلاغة . ولكن كان يلزم لذلك أن تتغير الأوضاع التاريخية .

وبدئى أن كاتب القصة اليوم يظل يكتب بصيغة الماضى . ولا يفضل ذلك عن طريق تغيير زمن الفعل ، ولكن قلب القواعد الفنية للحكاية ، وهى التى تُتوصل بها إلى جعل القارئ معاصراً لأحداث القصة .

الفصل الرابع

موقف الكاتب عام ١٩٤٧

نقاط الفصل

[موقف الكاتب الفرنسي بمقارنته بالكاتب الأميركي والكاتب الإنجليزي والإيطالي — إجمال خصائص الكتاب الفرنسيين للمصريين — تنوع اتجاهاتهم .

أجيال الأدب الفرنسي المعاصر : الجيل الأول هو جيل المؤلفين الذين بدءوا إنتاجهم الأدبي قبل عام ١٩٤١ — موقفهم وفلسفة التفكير عندهم وتحليلها — نظرتهم إلى الحياة والحب — نتائج أدبهم العامة وأثرها — تقدم قديماً مرأً وفلسفة هذا النقد — أدبهم هو أدب « التمثل » .

الجيل الثاني بلغ مبلغ الرجال عام ١٩١٨ — الحرب والعقبة السلبية — السيرالية — تحليل فلسفي لقيام السيرالية — أسسها العامة — تقدمها — وسائل السيراليين الفنية والأدبية وغايتهم منها ، وتقدمها — أمثلة من أدب السيراليين وتقدمها — أدب الكتاب السيراليين الرحلة — سفرية مرة من أجرة السيراليين — على هامش جماعة السيراليين ازدهرت فئة أخرى ذات نزعة إنسانية خاصة — لا يمثلون ، بسبب قلةهم ، اتجاه الفترة — إخفاقاتهم ، وسببه هو الجمهور الذي اختاروا أن يوجهوا إليه .

الجيل الثالث جيل الكاتب الذي بدأ الكتابة بعد هزيمة فرنسا في أثناء الحرب العالمية الثانية ، أو قبل الهزيمة بقليل — البيئة التي ظهر فيها — الأدباء للثقلون للاتجاهات الاجتماعية المختلفة من راديكاليين ومعتدلين ومطرفين — فلسفة اتجاهاتهم وتقدمها — أدبهم ذو قضية لأنهم يناقشون عن مذاهب فكرية — حيرة هذا الجيل بين الاتجاهات المختلفة ، وفلسفتها — النجوة بين الكاتب وجمهوره وبين الأسطورة الأدبية والحقيقة التاريخية — اكتشاف الجيل الجديد للضغط التاريخي — معنى

الشفط التاريخي وتأثيره في الأدب — ارتباط مصير الأعمال الأدبية بمصير الوطن — في الواقعية والثالية لم يؤخذ المصير مأخذ الجد — معنى المصير ووصف حالته الاجتماعية والدولية والوطنية وأثرهما في الأدب — وصف مروءة المصير والمروءة والتصويب — التعلق في أحداث المصير وفي أدبه — خلق أدب ذي مواقف متطرفة — المؤلف وكتابه وكتابه كتبه ميتافيزيقيون — معنى الميتافيزيقية عند المؤلف — الظروف التاريخية من التي أدت إلى كشف الشفط التاريخي — واجب الكاتب للماصر هو الجمع بين المطلق للتاريخي والسببية الواقعية التاريخي — تسمية هذا الأدب : أدب الظروف الكيفية ، ومعنى هذه التسمية — كيف يمكن للمرء أن يجعل نفسه إنساناً بالتاريخ وفي التاريخ ومن أجل التاريخ — ضرورة الانفعال بقواعد الفن القصصي للوروة من الآلية إلى النسبية — شخصيات القصة كما يجب أن يصفاها الكاتب في عصرنا — معنى معرفة التاريخ ومعرفة أنفسنا في التاريخ — تأثر جيل الكاتب بكانكا وبالكاتب الأميركيين ، سبب هذا التأثير وحلوه — الأدب تخيل الضمير المر للجمع منتج — إذا كانت السلبية مظهراً للحرية فالبناء مظهراً الآخر — الحرية البناء وموقف الكاتب منها في العصر الحديث — واجب الأدب في اللواقح الحديثة في جانبي السلب والبناء — الوصف في القصة من الناحية الفنية وكيف يجب أن يكون ، وعلاقته بالسل وأدب السل — أدب القول وأدب السل — موضوع أدب السل — أدب الإنتاج وأدب الاستهلاك — الأخطار التي تهدد أدب الإنتاج في وجه أدب الاستهلاك — وسائل جديدة لاتصال الكاتب بجمهوره وكيفية الإفادة منها — كلما كان جمهور المؤلف أكبر كان تأثيره فيه أهل حقاً — الفرق بين القراء و « الجمهور » القاري .

استيلاء معنى البرجوازية وضجاع سلطتها في عالم ما بعد الحرب ، وتأثيرها — البرجوازية الكبيرة والبرجوازية الصغيرة وخصائصها بوصفها جمهوراً طائفاً ، وتأثير ذلك في الإنتاج الأدبي — خرج موقف البرجوازية في العصر الحديث — على الرغم من ذلك : الكاتب برجوازيون طوعاً أو كرهاً — توجه الكاتب إلى طبقة العمال وأثره — سياسة الحزب الشيوعي نحو الكاتب — تحول خطه الثوري إلى خطط سياسية —

هذه السياسة والسفيرة المرة من جانب المؤلف — الكتاب
م « كلاب الحراسة » في الحزب الشيوعي — تقدم والسفيرة
منهم — نتائج طمة ليحت المؤلف في هذا الكتاب كله :
معرفة الجمهور القليل والجمهور الإمكان في العصر الحديث ،
والصفات المشتركة بين فئات هذا الجمهور — صعوبة ذلك
وخطورته — طبقة العمال والطبقة البرجوازية — كيف نضم
إلى جمهورنا القليل كثيراً من أفراد قرائنا بالإمكان — موقف
الكاتب من أجهزة الثقافة الحديثة — الإرادة الخيرة لدى
الكاتب وأثرها — مدينة الثابت عند الفيلسوف « كانت »
وشرح للمؤلف لها شرحاً آخر — صلة مدينة الثابت بثبات
الكاتب الحديث للفسودة — الإنسان في الأدب — خطر
يردى الأدب في مهواة الدعاية — خطر انحصار القراء في
أفراد لا في جمهور — توزيع الكاتب بين الواجبات الأسرية
والوطنية والإنسانية — كيف يفضي الكاتب على ما يجرى له
من شقاء الضمير — واجبات نحو تجديد اللغة وتجهيد معنى
الأساطير ، وخطورة ذلك في صلتنا بالجمهور ، وفي تصوير الأفكار
وفي الآثار الاجتماعية والفنية للغة — تجهيد القواميس —
أمثلة — وظيفة الكاتب أن يسمي الأشياء بأسمائها — الثابت
في صلتها بالوسائل — الواجبات المنددة العينية — المصحح
الجديد في العصر الحديث وكيف يجب أن يكون — واجب
الكاتب في اختياره لجمهوره — فرصة العالم في النجاة محصورة
في الأدب] .

إنما أتحدث هنا عن الكاتب الفرنسي ؛ وهو الوحيد الذي ظل برجوازيًا ،
وهو الوحيد الذي عليه أن يروض نفسه على لغة أخلفتها سيطرة البرجوازيين مدى
مائة وخمسين عاماً ، فصيرتها شائعة دارجة مرنة ، محشوة بنزعات برجوازية ، كل
جنبا تشبه تهديداً من تهديدات الراحة والاستسلام . وغالباً ما يمارس الأمريكي منها
يدوية قبل تأليفه للكتاب ، ثم يعود إليها ؛ ويتعجل له نداء القرينة بين قصتين
في ضيمته أو مصنعته أو في شوارع المدينة ؛ ولا يرى في الأدب وسيلة لتطلب
الغرلة ، بل فرصة للهرب منها ؛ ويكتب عن عى مدفوعاً بحاجة غير رشيدة إلى

التحرر من مخاوفه وأنواع غضبه ، فيه شبه ما بماملة زراعية في ضيقة من الضياع في الغرب الأوسط حين تكتب للذبيسين في مذياع نيويورك ، لتشرح لهم خلجات قلبها ؛ وهو يفكر في الجدد أقل مما يحلم به من إثناء ، ويخترع طريقته الخاصة به ، لا ذهاباً منه ضد التقاليد ، بل لأنه يعوزه واحد منها ، وتبين مظاهر جراته المتطرفة عن ضروب من السذاجة في بعض نواحيها . والعالم جديد لمينيه ، وكل شيء مجال للقول بعدئذ ، ولم يتحدث قبله إنسان عن السماء والحصاد . ويندر أن يظهر في نيويورك ، فإذا مر بها مر سريعاً ، أو فعل مثل « شتينيك »^(١) ، فاحتبس نفسه ثلاثة أشهر ليكتب ، ليصير طليقاً من الكتابة بعدها مدة عام ؛ ويمضي ذلك العام في الطرقات ، ومعامل البناء ، والمقاهي . حقاً قد يشترك في جميعات تاونز أوفى شركات ، ولكن ليس هذا إلا للدفاع عن مصالحه المادية . ولا تضامن له مع الكتاب الآخرين . وغالباً ما يفصل بينه وبينهم عرض القارة أو طولها [٦] . وليس شيء أبعد منه من فكرة للدرسة الواحدة أو الكتابة ذات الطابع الديني ؛ وقد يستقبل استقبالاً حافلاً بعض الوقت ، ثم يفقد وينسى ، ويظهر من جديد بكتاب جديد ليخفى بعد ذلك من جديد [٧] . وكما نشأ له عشرات فرص التمجيد والاختفاء ، لا يزال يطفو بين عالم الطبقة العاملة حيث يحول ليبحث عن مغامراته وبين قرائه من الطبقات الوسطى (ولا أجروء على تسمية هذه الطبقات برجوازية ما دمت على شك فيما إذا كانت توجد برجوازية في الولايات المتحدة) ، وهذه الطبقات جد قساة وجفاء ، ثم هم أحداث كل الحداثة كأنهم في متاهة ، وقد يخفون في الغد مثل اختفائه .

ورجال الفكر في المجلة أقل توغلاً منا في جماعة قومهم ؛ إذ هم في المجتمع

(١) John Steinbeck كاتب أمريكي معاصر مشهور ، ولد عام ١٩٠٢ ، وقسمه

تصور المثالب الاجتماعية . ولق كتابه تظهر الروح المرحة والطرف اللاذعة .

طائفة على حدة ، مخالفة له تفكيراً وعملاً ، وفيهم جفوة ، وليس لهم اتصال كبير ببقية الشعب ؛ وذلك ، أولاً ، لأنهم لم يتح لهم مثل حظنا : فلا تزال الطبقة الحاكمة ، منذ قرن ونصف ، تولينا شرف الخوف منا (خوفاً جديلاً) وتراعى جانبنا ، منذ أن هباً للثورة الكبرى أولئك الذين قلما نستحق شرف الانتساب إليهم من أسلافنا الأقصيين . أما إخواننا في لندن فليست لهم هذه الذكريات الحميدة ، ولذلك لا يخيفون أحداً ، ويخدم قومهم مسلمين لا يؤفون ؛ ثم إن حياة أصحاب النوادي هناك أقل قدرة على التهيد لتأثيرهم من حياة النوادي عندنا في تمهيدها لتأثيرنا : فحين يحترم بعضهم بعضاً يتحدثون عن الأعمال والسياسة والنساء والخيال ، ولكنهم لا يخوضون أبداً في حديث الأدب ؛ على حين حفلت نوادينا بمقائل كن " يمارسن القراءة فتأ من فنون الاستمتاع ، وقد ساعدن — بما أقن من حفلات استقبال — على التقريب بين السياسيين ورجال المال والقواد ورجال القلم . ويصنع الكتاب الإنجليز من الضرورة فضيلة ، محاولين — لينال منهم في غرابة عاداتهم — أن يطالبوا بعزلة الكاتب كأنها صادرة عن اختيار حر ، في حين هي مفروضة عليهم بمقتضى بنية مجتمهم . وحتى في إيطاليا — حيث لم يكن للطبقة البرجوازية كبير وزن بعد أن أفلست بسبب القاشية وعلى أثر الهزيمة — حال الكاتب جدّاً مختلف عن حاله عندنا : فهو هناك في ضيق الحاجة ، سيء الأجر ، قاطن في قصور خربة فيها بعض رحاب فسيحة ومناظر جليلة ، بحيث لا يستطيع تدفيتها وحتى تأنيها ، وهو في جهاد مع لغة الأمراء التي اتسمت بمظهر مفرط من الجلال لم تعد منه طليسة في الاستعمال .

إن ، نحن أكثر كتّاب العالم برجوازية ، نميش في مسكن طيب .

ونلبس ملبأ حسناً ، وربما كان طعامنا أقل جودة ؛ ولكن لهذا دلالة :
 فالبرجوازي ينفق — نسبياً — في غذائه أقل مما ينفقه العامل ، ولكنه ينفق أكثر
 منه في الملابس والسكن ؛ على أننا جميعاً مشبهون بثقافة برجوازية ، فليس مقبولا
 أن بشرح للرء في الكتابة دون أن يحمل على الأقل شهادة الثقافة العامة ، وهي
 شهادة برجوازية ؛ وفي بلاد أخرى يوجد قوم كأنما تخبطهم الشيطان من المس ،
 ذوو عيون حائلة ، يضطربون ويتعثرون تحت سلطان فكرة اجتذبتهم من الخلف ،
 لا يستطيعون رؤيتها وجهاً لوجه ؛ وأخيراً — بعد محاولتهم كل شيء — يجتهدون
 في أن يساهوا على الورقة تلك الفكرة التي استغرقت إرادتهم ليركوها نجف
 مع اللداد . ولكننا ، قبل أن نبدأ قصتنا الأولى بوقت طويل ، كانت لنا ممارسة
 سابقة للأدب ، فكان يبدو طبيعياً لنا أن الكتب تنبت في مجتمع مهذب كما
 تنبت الأشجار في حديقة ؛ ولأننا أحيينا حباً مفرطاً « راسين » و « قرلين »^(١) ،
 قد اكتشفنا فيها موهبة الكتابة في سن الرابعة عشرة أثناء الدراسات للسائبة
 أو في ساحة اليسييه الكبرى . وحتى قبل أن نجد أنفسنا في مغامرة الكفاح
 لتأليف كتاب ما — ذلك الشيء بالتنين ، جد مسيخ وجد لزج بما بنا من عصابات ،
 وجد خاضع للصدفة — كنا قد تنذينا بأدب قد تم صنعه ، فكنا نفكر في
 سذاجة أن مؤلفاتنا المقبلة ستخرج — على أثر الجهد العقلي — تامة على الحال
 التي وجدنا عليها مؤلفات الآخرين ، حاملة طابع الاعتراف بالجميل من الجماعة ،
 مع ذلك الجلال الذي تضيفه عليها قداة الأجيال ، وبالاختصار : ستكون تلك
 للمؤلفات ثروة من ثروات الوطن ؛ وعندنا أن مجموعة من الأشعار — بعد أن
 تظهر أولاً في طبعة أنيقة محلاة بالصور — تأخذ شكلها الأخير وزيتها الأدبية

(١) Verlaine (١٨٤٤ — ١٨٩٦) من أوائل الشعراء الرمزيين ، وكان قبل ذلك
 من جماعة الانحلايين ، ثم البرتاسيين . وله أشعار غنائية بالغة الروعة في رثائها وموسيقاها .

حين تنتهى إلى طبعها فى حروف صغيرة فى كتاب ذى غلاف من الورق المقوى مكسوة بجلد أخضر تفتح منه رائعة النشارة والممداد ، كأنها الأنفاس العطرة لإلهات الشعر ذاتها ، فتثير الحالمين من الأطفال ذوى الأصابع اللوثة بالممداد ، وهم الطبقة البرجوازية المقبلة . وحتى نفس « بريتون » ، وهو الذى أراد إشعال النار فى الثقافة ، لقي أول دافع أدبى — على حين بقاءة — فى فصل من فصول الدراسة ، حينما كان يقرأ له المدرس قطعة من شعر « ملارميه » ؛ وبسبارة أوجز: طالما اعتقدنا أن مصير كتبنا الأخير هو فى تزويد فصول الدراسة الفرنسية بنصوص أدبية للشرح عام ١٩٨٠ . وكانت خمس سنين ، بعد ظهور أول كتاب لنا ، كافية لأن نصافح يدأ بيد كل إخواننا . وقد جمعنا المركزية جميعاً فى باريس ؛ ولو أنى أمريكياً قليل من الحظ لأمكنه أن يصل إلينا جميعاً على مجل فى أربع وعشرين ساعة ، وأن يعرف آراءنا فى هيئة الإغاثة البولية التابعة للأمم المتحدة ، وفى منظمة الأمم المتحدة ، وفى الهيئة البولية للتعاون الثقافى والاجتماعى ، وفى قضية « ميلر » Miller وفى القذائف القوية . وفى أربع وعشرين ساعة يستطيع من يهوى زيارتنا على ذراجه أن يسير من « أراجون »^(١) إلى « موريالك »^(٢) ومن « فركور » إلى « كوكفو »^(٣) ماراً فى أثناء ذلك بأندريه بريتون فى حى « مونمارتر » و « كينو »^(٤) فى حى « نوي » « ويى » فى « فوتينبلو » ، مع ما يلزم من الوقت لتقليب الرأى

(١) Aragon شاعر ومن كتاب القصة المعاصرين فى فرنسا ، ولد عام ١٨٩٧ وبدأ سريالياً ، ولكنه ترك السريالية بعد ذلك الحين فانضم إلى الحزب الشيوعى .

(٢) F. Mauriac كاتب فرنسى معاصر ، ولد عام ١٨٨٥ ، تألف ومن كتابه القصة والمسرحيات .

(٣) Jean Cocteau من أشهر كتاب فرنسا وشعرائها المعاصرين ، ولد عام ١٨٩٧ .

(٤) Raymond Queneau كاتب قصة وشاعر فرنسى معاصر ، ولد عام ١٩٠٣ .

واستيعاء الضمير ، مما هو جزء من واجباتنا المهنية ، كتصريح من التصريحات
أو مطلب من المطالب ، أو الاحتجاج أو التأييد أو المعارضة في مثل رجوع
« تريست » إلى « تيقو » أو ضم إقليم السار ، أو استخدام القذائف الموجهة في الحرب
المقبلة ، وبهذا نحرم على طبعنا بطابع العصر ؛ ودون حاجة إلى دراجة ، تدور
الشثيمة من الشتائم في أربع وعشرين ساعة على أعضاء مدرستنا وتعود إلى الشاتم
وقد أسهب في شرحها. ويرانا الناس كلنا أو جلنا تقريباً في بعض المقامى ، نستمع
مثلاً للموسيقى في قهوة « اليلاد » أو في السفارة البريطانية ، في مجتمعات أدبية
صرفة ؛ ومن وقت لآخر نغيرنا بعض من أجهدم العمل منا أنه ذاهب إلى الريف ،
فذهب جميعاً لثراه ، ونظف له أنه مصيب في سفره ، وأن باريس لا تكاد تستطاع
الكتابة فيها ، ونحفه برجوانا له ، واشتهائنا لما هو فيه : لأننا تربطنا بالمدينة أم
عجوز ، أو صديقة شابة ، أو واجب يتجمل قضاؤه. ويرحل معه صحفيون من
محررى جريدة : « مساء السبت » ، ليصوروا ركن خلوته التي لا يلبث أن يضيئ بها ،
فيعود قائلاً : « في الحق لا يوجد سوى باريس » . وإلى باريس يرد الكتاب
من ذوى البيوت في الأقاليم لينتجوا هنا أدباً إقليمياً . وباريس هى التي اختارها
ذوو الكفالات من ممثلى أدب شمال أفريقيا ليعبروا فيها عن تباريح حنينهم إلى
الجزائر . وطريقنا مرسوم ؛ فقد يبدو لجادة اللارلندى الذى يسكن شيكاغو أن
يلجأ إلى الكتابة ، ويحزم في ذلك أمره ، ولكن تبدو له الحياة الأدبية الجديدة
التي يواجها شيئاً مروعاً لا مجال فيه للمقارنة بيننا وبينه ؛ فهى كتلة من رخام
أسود عليه أن يكرس وقتاً طويلاً لوضعها فيما يريد لها من شكل ؛ ولكنا عرفنا ،
منذ المراهقة ، خصائص الأدب التقليدي ، والتدوات الطيبة في عظام السالقين ؛
وحق إذا كان والدنا لم يصب علينا ما رزقناه من موهبة ، فقد عرفنا ، قبل إنهاء
مرحلة الليسه بأربع سنين ، كيف يجيب للمرء على إباء أقاربه ، ومقاومتهم له ؛

ومرفنا كذلك كم من الوقت يصح أن يظل فيه المؤلف الموهوب مهضوم الحق ،
وفى أية سن يتوّج عادة بالجد ، وكم من النساء يحوز ، وكم حب يتفق فيه ،
وما إذا كان من الخير أن يتدخل فى السياسة ، ومتى يتدخل : كل ذلك مسطر
فى كتب ، وحسبه أن يحسب له حسابه البقيق . ومنذ أوائل هذا القرن أقام
«رومان رولان» — فى قصته : «يوحنا كريستوف»^(١) الدليل على احتمال خلق
صورة من هذا النوع ، حين جمع بين مواقف لمشاهير الموسيقيين . ومع ذلك يمكن
ترسم خطى أخرى : فلا بأس أن يبدأ المرء حياته كما بدأ «رامبو»^(٢) ، أو أن ينزعه
الرجوع إلى نظام الحياة المألوف فى سن الثلاثين كما فعل «جوته» ، أو يلقي بنفسه
فى سن الخمسين فى مناظرات عامة كما فعل «زولا»^(٣) . ولك بعد ذلك أن يختار
ميتة «نرغال»^(٤) أو «بيرون»^(٥) أو «شيلى»^(٦) . وليس المقصد طبعاً تحقيق كل

(١) لمة Jean Christophe من نوع القصص النهرية التى تصف أجيالا متعاقبة فى
أواخر القرن للاضى وأوائل القرن الحاضر ، فى عشرة أجزاء ، صدرت من عام ١٩٠٦
حتى عام ١٩١٢ . وطلبها موسيقى صبرى من أصل ألماني هو يوحنا كريستوف كرافت ،
حضر فى أوائل شبابه إلى باريس ، وجعل من فرنسا وطنه الثانى .

(٢) Rimbaud (١٨٥٤ — ١٨٩١) من أشهر شعراء الرمزية ، وله تأثير كذلك
فى السريالية ، بدأ كتابة الشعر وهو فى سن الخامسة عشرة . وقصيدته الشهيرة : السفينة
السكرى ، نظمها فى سن السابعة عشرة .

(٣) لاميل زولا (١٨٤٠ — ١٩٠٢) صاحب للنخب الطبعى فى الأدب . ومن أشهر
مقالاته مقالته التى نشرت فى جريدة : L'Aurore فى ٢٢ من ديسمبر عام ١٨٩٤ ،
وفيهما يدافع عن دريفوس . والحطاب موجه إلى رئيس الجمهورية الفرنسية آنذاك . وقد تم
لمصاف دريفوس بسبب هذا الخطاب وما تلاه من مناقشات . وسيدكر المؤلف ذلك فيما بعد ،
وسنبقى على قوله بما يصرح هذه القضية .
(٤) جيمار دى نرغال مات جنوناً .

(٥) Byron (١٧٧٨ — ١٨٢٤) الشاعر الإنجليزي الرومانتيكى ، مات مقتولا
فى اليونان بأفضله إلى حركة الثوار فيها .

(٦) Shelley (١٧٩٢ — ١٨٢٢) من أشهر الشعراء الفئاضين الرومانتيكيين ،
مات غرقاً فى سن الثلاثين فى ميناء سبيدنزا بإيطاليا .

حادثة من هذه الحوادث الشديدة ، ولكن يُقصد إلى تبيانها ، على نحو ما يفعل الحائلك الجاد في مهنته من الاطلاع على أحدث النماذج السائدة دون أن يخضع لها . وأعرف كثيراً من يئنا - وليسوا أقلنا مكانة - عنوا على هذا النحو بصيغ حياتهم بصيغة ومسلك رمزين ومثاليين في وقت معاً ، وذلك كي تسطع عبقريتهم على الأهل في عاداتهم إذا ظلت موضع شك في كتبهم . وبفضل هذه النماذج وهذه الحالات من السلوك ، ظهرت لنا مهنة الكتابة - منذ طفولتنا - مهنة جليلة الشأن ، ولكنها بلا مفاجآت ، حيث الصمود فيها يرجع بعضه إلى الجدارة ، وبعضه الآخر إلى التقادم . وهكذا نحن . هذا إلى أن يئنا ما شئت من قديسين وأبطال ومتصوفة ومغامرين ومتحايين ورقاة وملائكة وسحرة وجلادين ومخايلا . ولكها - أولاً - برجوازيون ، وليس علينا من عار في الاعتراف بذلك . ولا يختلف بعضنا على الآخر إلا في الطريقة التي يواجه بها كل منا التبعة في الموقف المشترك .

وإذا أريد حقا رسم صورة للأدب الفرنسي للعاصر ، فلا بأس من تمييز ثلاثة أجيال : الجيل الأول هو جيل المؤلفين الذين بدعوا إنتاجهم الأدبي قبل حرب ١٩١٤ . وقد اختتموا وظيفتهم اليوم . وسها تكن من قيمة لكتبهم التي يكتبونها اليوم ، فلن تضيف شيئاً يذكر إلى مجدهم الأدبي . ولكنهم لا زالوا أحياء ، يفكرون ويصدرون حكمهم ، ويتحكّمون بنواتهم في تيارات أدبية صغرى يجب أن يُحسب لها مع ذلك حسابها . وخلاصة ما حققوه - فيما يبدو لي - أنهم بأشخاصهم وكتبهم رسموا صورة تقريبية من صور التوفيق بين الأدب والجمهور البرجوازي . وعلينا أن نلاحظ أن الجزء الأهم من تراء أكثرهم مصدره شيء آخر غير كتبهم : فأندريه جيد و« موريلك » من ذوى الأرض الزراعية ، و« بروس » ذو دخل ، و« موروا » من أسرة صناعية . وآخرون منهم أقبلوا على

الأدب وهم يمارسون مهناً حرة : فكان « دوهايل » طبيباً و « رومان » مدرساً بالجامعة ، و « كلودل » و « جيرودو » في وظائف السلك السياسي . فلك أن الأدب في العصر الذي بدموا فيه الكتابة لم يكن ليكتفل لأهله العيش ما لم يصادف نجاحاً غير محمود ، فلم يكن له إلا أن يظل عملاً إضافياً ، شأنه في ذلك شأن السياسة في الجمهورية الثالثة ، حتى لو صار — فيما بعد — العلم الوحيد لمن يمارسه . وهكذا كانت جماعة المشتغلين بالأدب من نفس بيئة المشتغلين بالسياسة : فكان « جوريس »^(١) و « بيجي »^(٢) متخرجين في مدرسة واحدة ، كما كان « بلوم »^(٣) و « پروست » يكتبان في مجلات واحدة . وكان « باريس »^(٤) يقود في جبهة واحدة حملاته الأدبية وحملاته الانتضائية . وتبع هذا أن الكاتب لم يكن يستطيع أن يمد نفسه مستهلكاً محضاً . فهو يدير الإنتاج أو يشرف على توزيع الثروات ، أو هو — بعد — موظف عليه واجبات للدولة ؛ وفي عبارة أوجز : هو في جزء كبير منه مندمج في الطبقة البرجوازية ، فسلوكه وعلاقاته المهنية وواجباته وهوميه كلها برجوازية ؛ وهو يبيع ويشترى ويأمر ويطيع ، وهو داخل في الدائرة المسحورة المحدودة بمعايير الآداب وبراسم الاحتراف السائدة . ولبعض كتاب ذلك العهد شهرة راسخة الأصول في البخل ، يكذبها ما يطلقونه في كتبهم من

(١) Jaurès (١٨٥٩ — ١٩١٤) ، متخرج من المعلمين العليا بباريس ، وحاصل على الأجر بمجاسين في الفلسفة ، وكان صحفياً ورجلاً من رجال السياسة ، ومؤسس جريدة L'Humanité وكانت في بنشها اشتراكية . وإلى تفوقه السياسي أشار جول رومان في قصته : الرجال ذوو الإرادة الحية ، كما أشار إلى ذلك أيضاً « روجيه مارتن دوجارة » في قصته : Les Thibault .

(٢) Peguy (١٨٧٣ — ١٩١٤) ، شاعر وباحث وفيلسوف قرلي .

(٣) ليون بلوم (١٨٧٢ — ١٩٥٠) ، سياسي اشتراكي وفيلسوف وصحفي .

(٤) Maurice Barrès (١٨٦٢ — ١٩٢٣) ، صحفي ومن رجال السياسة وكاتب القصة .

صحيحات الدعوة إلى الإسراف . ولا أدري إذا كان لهذه الشهرة ما يبررها : وأقل ما تدل عليه أنهم يعرفون قيمة المال . فالتناقض الذي سبق أن أوجنا بين المؤلف وجمهوره هو الآن متحقق في داخل نفسية الكاتب . إذ ظل عشرين عاماً بعد الرمزية لم يفقد وعيه بمجانية الفن المطلقة ، ولكنه في الوقت نفسه مرتبط بالذاتة النفعية من وسائل الغايات وغايات الوسائل : فهو منتج وهدام معاً . وهو موزع بين العقلية الجادة — التي عليه أن يلحظها في مدن كوفرفيل Cuverville وفرونتيناك Frontenac وإلبوف Elbeuf ، وعندما يمثل فرنسا في البيت الأبيض — وبين العقلية الجدلة الحفية حين يجلس أمام صفحة ميمياء ؛ ولا قدرة له على اعتناق العقائد البرجوازية دون تحفظ ، كما لا قدرة له على جحود الطبقة التي هو منها في حين لا ملاذ له دونها . ولكن سينقذه التنوير الذي حدث في الطبقة البرجوازية ذاتها من هذا الضيق : إذ لم تغفل هي الطبقة الشرسة الصاعدة التي لا م لها إلا الاقتصاد وامتلاك الثروات ؛ لأن أولاد محدثي النعمة من الفلاحين والتجار وأحفادهم ولدوا في ثراء ، فعملوا فن الإنفاق ، وبدون أن يخشوا عندهم — ألبتة — المذهب النفقي ، توارى في الظلام ، وقد خلق حكم البرجوازية — في مائة عام متتابعة — بعض التقاليد ، فوجدت ملكة شرعية عميقة الجذور عند النشء البرجوازي في البيوت الكبيرة في الأقاليم ، وفي القصور المشتراة من مفلسي النبلاء ، فقلما كان يلجأ « ذوو الأملاك » للنعمون إلى التفكير التحليلي ؛ وكان مطلبهم في التفكير التركيبي هو إرساء أسس حقهم في الحكم ، فاستقرت بذلك صلة تركيبيه — أي شرعية — بين الملاك والشيء المملوك . وقد شرحها « باريس » بأن البرجوازي يكون وحدة مع ما يملك ، فإذا ظل في إقليمه وبين أراضيه توفد فيه ما يشبه رخوة الوديان الصغيرة في مقامه ، ورعشة أشجار الحور الفعسية ، وخصوبة الأرض السكائمة البطيئة . وحدة

السماء السريعة النزقة . وقد أشبه علله في باطنه كما أشبهه في ظاهره ، فصارت
نفسه ذات طبقات أرضية ومناجم وعروق ذهبية ومعدنية وسرايب تنساب فيها
غلالات بقرولية . ومنذ ذلك الوقت كان الطريق مرسوماً لكل كاتب من
الكتاب الذين انضموا إلى النظام الجمهورى بعد أن كانوا ملكيين . فلكى ينقد
الكاتب نفسه ، قد عمل على إغاثا البرجوازية في جنودها العميقة . حقاً لن
يخدم بذلك مذاهب الفكر النفعية ، بل إنه لينقدها عند الحاجة نقداً قاسياً .
ولكنه سيكشف — في المناطق الطليعة المحافظة من النفس البرجوازية — كل
ما هو في حاجة إليه من نزعة روحانية غير نفعية ، ليمارس فيه في راحة من الضمير .
وبدل أن يحفظ لنفسه ولإخوانه بأرستقراطيته الرزية التي كسبها في القرن التاسع
عشر ، حاول أن يسطها على الطبقة البرجوازية كلها . في نحو عام ١٨٥٠ عرض
كاتب أمريكي في قصة من قصصه ريان سفينة بخارية صجوراً في نهر الميسيسي ،
قد حاول لحظة أن يسأل نفسه عن طوايا النفوس العميقة في المسافرين من حوله .
ولكن سرعان ما طرد من فكره هذه المشغلة قائلاً هذه العبارة أو ما يقرب منها :
« لا يحمل بالإنسان أن يوغل في التعمق في ذات نفسه » . وكان هذا هو رد
الفعل لدى الأجيال الأولى البرجوازية . وفي فرنسا حوالى عام ١٩٠٠ طرحت
مشاغل الآلات الصناعية جانباً . ومفهوم أنهم سيتحققون من وجود الطابع الإلهي
في القلوب ، لأنهم سيسبرون غورها في شيء من التعمق . فيتحدث « إستونييه »^(١) عن
ألوان الحياة النفسية الخفية ، فوظف البريد والحديد والمهندس وأمين الميزانية العام
لم أعيادهم الخلوية في الليل ، وبواطنهم حافلة بعواطف جارفة تشبه الحرائق

(١) Edouard Estienne (١٨٦٧ — ١٩٤٢) مهندس وكاتب فرنسي
يشوب كتابته حزن وطابع كاتوليكي ، وصف الجانب الروحي والباطني الأليم ، حتى في الجرعة
قشها أحياناً . ومن قصصه : « الأشياء ترى » (١٩١٣) و « نداء الطريق » (١٩٢١)
و « الصمت في الليل » (١٩٢٥) .

الرائعة المظهر ؟ وفي أدب هذا المؤلف ومائة من المؤلفين الآخرين ، تعلمنا أن في دراسة طوابع البريد وعلم المسكوكات القديمة كل تباريح الحنين إلى ما وراء هذا العالم ، وعرفنا من أدب الكتاب الذين ترسموا آثار بودليير في سخطه . ولا تخفوني لماذا يفتق امرؤ وقته وماله في جمع المسكوكات القديمة إذا لم يكن قد صدّ عن صداقة الناس وحب النساء والولوع بالحكم ؟ وأى شيء أحل على الزهد في الغايات النفعية من جمع طوابع البريد الأثرية ؟ ولن يستطيع كل امرئ أن يكون ليوناردو دى فننشى Leonardo de Vinci أو ميخائيل أنجيلو Michael Angelo ، ولكن هذه الطوابع غير النفعية المصقة على الصفحات الوردية المقواة من دفتر الذكريات هي في نفسها تمجيدٌ يهز المشاعر لألمة الفنون التسع ، وهذا هو جوهر الاستهلاك المدام نفسه .

وآخرون يتبنون في الحب البرجوازي صيحةً يائسة صاعدة إلى الله : وأى شيء أكثر استهتاراً وأشد إيلاماً من الخيانة الزوجية ؟ ثم أليس ما يحتفظ به المرء في فمه من طعم الرماد بعد ارتكاب تلك الخيانة بمثابة الرفض لجميع المذات والشك فيها ؟ ويذهب آخرون إلى أبعد من ذلك : إذ يكتشفون قليلاً من جنون إلهي ، لا في مواطن ضعف البرجوازي ، ولكن في فضائله نفسها . فهم بشرحونا لنا أن في حياة ربة أسرة مهضومة الحق فاقدة الأمل نوعاً من المناد الذي يبلغ في الحق والصفاء درجة بالإضافة إليها يُمد أنواع العتة السيرى إلى رشدًا وصوابًا . وذات يوم قال لي فقي من المؤلفين — الذين تأثروا بأساتذة المذهب السيرى إلى وليس من جيلهم ؟ وقد غير رأيهم فيما بعد إذا كان لي أن أحكم عليه في ذلك على حسب سلوكه — : « أى حدث أوقل في الجنون من الوفاء الزوجي ؟ أليس فيه تمعد للشيطان ، بل لله نفسه ؟ أخبرني بنوع من التجديف أكثر جنوناً وأجل مظهرًا » . والمكيدة في مثل هذا القول ظاهرة للعيان : فاقصده هزعة كبار

المدامين في عقر دارهم . فانت تذكر لي « دون جوان » ، وأعارضك بشخصية « أرجون »^(١) ، إذ أن نشأة أسرة أعظم سقاء وأشد استهتاراً وأدعى إلى اليأس من فتنة ألف امرأة وامرأة ؛ وانت تثير ذكرى « رامبو » ، وأثير لك « كرزال »^(٢) ، وهناك من الفرور والشيطنة في القول بأن الكرسي الذي أراه هو كرسي أكثر بما في إطلاق العنان للحواس بصورة منتظمة . وليس من شك في أن الكرسي الذي يمرض لإدراكنا ليس إلا أمراً محتملاً ؛ ولتوكيد أنه كرسي يجب أن نشب وثبة في اللامتقاهي ، لنفترض مالا نهاية له من الامتثالات المتوافقة . ولا شك كذلك في أن الزواج المبني على عهد الحب والوفاء يتبمه مستقبل صاف كل الصفاء ، وتبدأ السفلة في المحاجة بتقديم هذه الحجج القياسية الضرورية والطبيعية إلى حد ما ، يقاوم بها المرء الزمن كي يضمن الطمأنينة لنفسه ، فهي بمثابة أكثر أنواع التحدى جرأة وأشد أنواع الصراع أساساً . ومهما يكن من شيء ، فقد بنى الكتاب الذين أتحدث عنهم شهرتهم ، فوجهوا إلى جبل جديد ، وشرحوا له أن هناك تعادلاً دقيقاً بين الإنتاج والاستهلاك ، وبين البناء والهدم ، ودلوا على أن النظام جيد دائم ، وأن الفوضى أقسى أنواع الحياة الرتيبة مضايقة ؛ واكتشفوا المعاني الشعرية في شئون الحياة اليومية ، وجعلوا الفضيلة في صورة جذابة ومقلقة أيضاً ، ورسوموا صورة تقريبية للملحة البرجوازية في قصص طويلة حافلة بابتسامات خفية مروعة . وكان هذا هو كل ما تطلبه منهم قراؤهم . عندما يمارس الإنسان الصلاح بدافع من المصلحة ، والفضيلة يباع من خور الزمعة ، والوفاء عن عادة ، يلذ له أن يستمع إلى أنه يفوق في جرأته من يتخذون

(١) Orgon شخصية أدبية صورها مولير في ملهاته التي عنوانها : « تارتوف » وأرجون هورب الأسرة الساذج ، يخدمه هذا الجبال « تارتوف » التي يظهر في مظهر العابد والبلهاء مشهورة .

(٢) انظر هلفس ص ١١٥ .

فئة النساء مهنة ، أو قطع الطرق . في حوالى عام ١٩٢٤ تعرفت بشباب من أسرة طيبة له ولوع بالأدب وخاصة بالمؤلفين المعاصرين . وقد صبا حتى الجنون عندما كان لا ثقاً به أن يكونه ، وارتوى من أشعار الخمارات حين كانت تقليداً سائداً ، وتباهى في تبجح بأن له خليفة ؛ ولكن حين مات والده تولى إدارة مصنع الأسرة في حذف ، واتبع طريق الجادة . ثم تزوج فتاة واردة ، وكان لا يخونها ، وإذا حدث ذلك فإنما يكون على سفر خفية ، وبالاختصار : كان أوفى الأزواج . وفي بدء زواجه استخلص مبدأ كان فيه ما يبرر سلوكه في حياته : فقد كتب لى يوماً فيما كتب : « على المرء أن يفعل كما يفعل الناس على ألا يشبه أحداً » . في هذه الجملة البسيطة عمق كبير . ويشعر القارئ أني أنظر إلى هذه الجملة نظري إلى أرذل إسفاف ، ولكنها - فيما أعتقد - إيجاز حسن للأخلاق التي يابها هؤلاء المؤلفون في الصفقة بينهم وبين جمهورهم . وقد زكوا بذلك أنفسهم . « على المرء أن يفعل ما يفعل الناس » أى يبيع الملامات المستوعبة في مدينة البوف أو مخور بوردو على حسب قواعد العرف ، ويتزوج امرأة ثرية ، ويصل أقاربه وأقارب زوجه وأصدقاءه ؛ « على ألا يشبه أحداً » أى يختص نفسه وأسرته بما يؤلف من كتب جميلة هي هدم وتجميل مما . وإني لأسمى مجموع هذه الكتب : « أدب التنصل » . وسرعان ما قضى هذا الأدب على أدب الكتاب الأجورين وحل محله . فنذ ما قبل الحرب كانت حاجة الطبقة الحاكمة إلى التنصل أشد من حاجتها إلى الإطراء والملق . والعجيب في أدب « فورتييه »^(١) هو تنصله : ولذا خلف وراءه سلافة كاملة من قصص المعائب البرجوازية ؛ وكان القصد في كل حالة إلى سوق كل قارئ ليقترب قليلاً قليلاً من أكثر مناطق النفوس البرجوازية غموضاً ، حيث تتجمع الأحلام وتذوب ، لتتحول إلى توقان

(١) راجع هامش ص ٥٥ وقد تحدثت عنه المؤلف في الكتاب مرات كثيرة .

اليأس لما هو محال ، وحيث تصير أكثر حوادث الوجود ابتداء في حياة الإنسان بمثابة رموز ، وحيث تفتقر الأشياء الخيالية الأمور الواقعية ، ولا يكون الإنسان كله سوى غيبوبة إلهية .

وقد دهش الناس من أن «أرلان»^(١) كان مؤلف قصتي : «أراض غريبة» و «النظام» ؛ ولكنهم على خطأ في دهشتهم : فإيتراي من سخط نبيل كل النبيل عند أبطله لا معنى له إلا إذا شر به للمرء في نظام مستتب كل الاستتباب ؛ فلم يكن قصده التمرد على الزواج وعلى المهن وقواعد السلوك الاجتماعية ، بل كان قصده أن يتجاوزها في لطف عن طريق جدين كآله لا يستطيع لزواؤه ، لأنه في الحقيقة حينئذ إلى شيء غير موجود . وهكذا لا يصور النظام إلا يتجاوز به المرء في فلسفته للتمالية ، وبذا يلقى تبريراً واستقراراً وإحكاماً ، فمن المؤكد أن الجدل في النظام عن طريق ذلك الحزن الحالم خير من قلبه بالسلاح . والأمر عندى على قدر سواء فيما يخص قلق «أندريه جيد» الذى صار فيما بعد تبلبلاً واضطراباً وفيما يخص خطيئة «موريالك» ، وهى المكان الخالي من راحة الله . فالقصد في كليهما هو «وضع الحياة اليومية بين قوسين»^(٢) ، ليحيها المرء في تفاصيلها دون أن يدنس فيها يديه ، والقصد دائماً إلى التدليل على أن قيمة الإنسان أكبر من حياته ، وأن الحب في ذاته خير من الحب المألوف ، وأن البرجوازي في نفسه خير من البرجوازي المعروف . نعم هناك شيء آخر عند كبار الكتاب . فعند «أندريه جيد» و «كلودل» و «بروست» تتمثل التجربة الإنسانية في

(١) Marcel Arian كاتب فرنسي مأسر ، ولد عام ١٨٩٩ — لم يجهل منا الكتاب سائل الصبر كل التجاهل ، فله دراسات في «داء العصر الجديد» ، ولكبه في أكثر كتبه رسائل للسائل الذائعة التي تمس مواطن النفوس عامة ، ويحمد فيها على التحليل النفسى ، وله قصة «أراض غريبة» (١٩٢٣) و «النظام» (١٩٢٩) .

(٢) انظر هامش ص ١٥٣ من هذا الكتاب .

ألف طريق من طرفها . ولكنى لم أدرسم صورة لعمر ما ، وإنما قصدت إلى تخصيص بيئة وإفراد أسطورة [٢] .

والجيل الثانى بلغ مبلغ الرجال بعد عام ١٩١٨ . وهذا طبعا تقسيم إجمالى ، إذ ينبغى أن ندرج فيه « كوكتو »^(١) الذى بدأ إنتاجه قبل الحرب العالمية الأولى ، فى حين تربط « مرسل أرلان »^(٢) علاقات وثيقة بالكتاب الذين تحدثنا عنهم من قبل ، على أن كتابه الأول ليس سابقا على الهدنة فيما أعلم . وقد عاد بنا إلى العقيلة السليبة ذلك الحق الجلى فى حرب أمضينا ثلاثين سنة فى تعرف أسبابها الحقيقية . ولن أتوسع فى شرح هذه الفترة التى سماها بحق « تيوديه »^(٣) فترة « التحرر من الضغط » ، وكانت مثل سهام الألماط النارية (الصواريخ) ؛ وتكثر الكتابة عنها اليوم بعد أن انتهت ، حتى ليبدو أننا نعرف كل شيء عنها . ولكن الذى علينا أن نلاحظه أن أزمى سهمها النارية — وهو السريالية — قد جدد الصلة بالتقاليد المدممة عند الكتاب المستهلكين . فقد أراد هؤلاء الفتيان المريدون من البرجوازيين أن يدمروا الثقافة لأشهم «فقوا» ؛ وظل عدوهم الرئيسى هو نموذج البرجوازي الجلف الولوع بالأدب على نحو ما صوره « هابن »^(٤) ،

(١) انظر هامش س ١٩٨ من هذا الكتاب .

(٢) انظر هامش س ٢٠٩ من هذا الكتاب .

(٣) Albert Thibaudet (١٨٧٤ — ١٩٣٦) من أكبر نقاد الأدب المحدثين ، وكان مدرس الأدب الفرنسى فى جامعة جنيف ، ويضم المؤلف إلى ما لى كتابه : « تاريخ الأدب الفرنسى من عام ١٧٨٩ إلى أمتنا هذه » . وتيوديه يمس الفترة التى يتحدث عنها المؤلف فترة : décompression ، أى ارتخاء الضغط الذى كان يوزح الناس تحت أعباءه ، وهذه الكلمة الفرنسية تمت فى القرن خيال السلك الذى يمكن ناع البجار مثلا ، ثم يبدى فيه غابة فى الغواء ، ولم يبدى بمان الضغط الذى سموه ، فلا يمكن أن يظل على توازنه الميوى .

(٤) هابن (١٧٩٧ — ١٨٠٦) الشاعر الألمانى الذى كان يكتب بالفرنسية والألمانية ، ومات فى باريس .

ونموذج البرجوازي البطين للتبذل كما صور « هنري مونيه »^(١) ، ثم البرجوازي
الفاشل كما صور « فلوير » ؛ وبالاختصار : كان علوم الأول آباءهم . ولكن
ضروب الظلم في السنوات السالفة وجهتهم وجهة الإصلاح السياسي ؛ فبينما اقتصر
أسلافهم على معارضة مذهب البرجوازية النفعي بطريق الاستهلاك ، كانوا هم أعمق
في مفاهيم ، فسووا بين البحث النفعي والمشروعات الإنسانية الصادرة عن الحياة
الإرادية الواعية . وبما أن الشعور برجوازي ، والذات برجوازية ؛ فيجب أن
تمارس السلبية سلطانها ، أولاً ، على هذه الطبيعة الإنسانية التي ليست إلا عادة أولى
كما يقول « بيسكال » . فالقصد الأول هو هدم الفروق التي جرى بها العرف
بين حياة الشعور واللاشعور ، وبين الحلم واليقظة . ومعنى هذا تلاشى الذاتية .
وإنما تحقق الذاتية حينما نعلم أن أفكارنا ومشاعرنا وإرادتنا صادرة كلها من
ذات أنفسنا في اللحظة التي تصدر فيها ، وحينما نحكم عن يقين أنها ملك لنا ،
وأن من المحتمل أن ينظم العالم الخارجي على حسبها . وكان السريالي حقيقياً على
هذا التوكيد للتواضع الذي أسس عليه الروائيون خفقتهم ، وإنما يُبشع إليه ذلك
التوكيد لما يحصرنا فيه من حدود ، ثم لما يكله إلينا من تبعات . وكل الوسائل
عند السريالي طيبة مادام يمد فيها هرباً من وجع نفسه يؤدي إلى هربه من
الشعور بموقفه في العالم . وهو يختار التحليل النفسي ، لأن ذلك التحليل يمثل
الشعور منزوياً بتدو طغرافية متضخمة منشؤها في مكان آخر غير الذات ؛ ويرفض
« الفكرة البرجوازية » في العمل ، لأن العمل يتضمن أنواعاً من العيان ،
وافتراضات ، ومشروعات ، فهو يتضمن ، إذن ، لجوءاً دائماً إلى الشعور بالذات .

(١) هنري مونيه (١٧٩٩ — ١٨٧٧) كاتب وممثل ، خلق في أدبه النموذج الذي
سماه : « سيو جوزيف پرودوم » ، وظل ينسج هذا النموذج أكثر ما كتبه . ولله تمتثل
شخصية البرجوازي التي لا م لها إلا مسدته ، ويريد أن يفرض على الآخرين تبذله وآراءه
السطحية بمنزلة الدين وصوته التليظ .

والكتابة الآلية^(١) من دون تدخل الإرادة هي — قبل كل شيء — هدم
للذاتية : فحين نشرح فيها نحس بتقلصات عضلية ، وتنفذ إلينا مع هذه
التقلصات كريات دموية تتمرزق بها ذات هوسنا ؛ ثم إننا نجمل مصدرها ،
فليس لنا بها علم قبل أن تحتل مكانها في عالم الأشياء ؛ وحينذاك علينا أن نتركها
بيون الغرباء : وليس قصد السيراليين — كما أكثر بعض الناس في ترده —
هو استبدال الذاتية اللاشعورية بالشعور ، بل إبراز الأشياء في صورة خداعة
مترجحة في صميم عالم موضوعي ؛ ولكن الخطوة الثانية للسيراليين هي هدم
الموضوعية . فالقصد هو إسلاخ العالم إلى الانفجار . وبما أن اللواد للتفجرة لا تكفي
في إحداث هذا الانفجار ، وبما أن الهدم حق الهدم لجميع الوجودات أمر محال ،
لأنه لا يعدو أن ينقل هذه الوجودات من حال واقعية إلى حال أخرى واقعية ،
لذلك بذل السيراليون وسعهم في اقتصاص الأشياء الخاصة ، أي إبطال بنية
الموضوعية نفسها في هذه الأشياء للشاهدة بمقتضاها للموضوعية . وواضح أن هذه
عملية لا تمكن ممارستها في موجودات حقيقية قد سلم لها سلفاً بموهرها غير القابل
للتخير . وبذا كان عليهم أن ينتجوا أشياء خيالية مكوّنة بحيث تمحو موضوعيتها
بنفسها . وتزوّدنا بالصورة الأولية لهذه الطريقة قطع السكر للزينة التي نحتها واحد
منهم هو « دي شان » Du Champ في الحقيقة من الرخام . فهي تفجأ بظهورها
في وزن غير متظّر . ولا بد أن من كان يرزنها من زائريه كانت تماريه فوراً
إشراقه نفسية قوية يشمر فيها أن الجوهر للموضوعي للسكر يهدم نفسه بنفسه .
وكان لا بد لهم من تزويد المرء بهذا النوع من التمرير فيما يخص الوجودات ، من
مثل هذا الاضطراب وهذا الخطأ في تقدير الوزن وما تسببه — على سبيل التل —
هذه الحيل الخادعة من ذوبان المعلقة فجأة في طبق الشاي ، ومن صعود السكر

ومفهومه فيه (خدعة مقابلة لتلك التي اخترعها دي شان) . وبهذا الإدراك الذهني يأمل السيرياليون أن يتكشف العالم كله عن تناقض أصيل . ففي المذهب السيريالي ليس للرسم والنحت غاية سوى مضاعفة هذه الاضطرابات الموضوعية الخيالية التي تشبه بالوعات ينوص فيها العالم كله . وما طريقة « دالي »^(١) الجنونية في التقدس سوى إكمال لهذا المنهج وتعميده .

وأخيراً تتمثل تلك الطريقة أيضاً في جهد غاية « للمساعدة على تهوين مالمالم الحقيقة من شأن » . وقد حاول الأدب السيريالي جهد طاقته أن يعرض الثقة لنفس المصير ، فيهدمها بمدخلة الكلمات بعضها في بعض ، وبذا يدل السكر على الرخام والرخام على السكر ، وتشكك الساعة اللينة للمس في ماهيتها . وتهدم الأشياء الموضوعية ، لتحل دلاله لغائية على القاتية ، إذ يقصد كل منهم إلى تعرية الحقائق من خصائصها ، ويُلْذَلْه (أن يضع صور العالم الخارجية نفسها « بين قوسين »^(٢)) و « أن يخضعها لخلمة الحقيقة المبركة بقولنا » . ولكن الذاتية تسمى بدورها لتتراءى من ورائها موضوعية مستمرة . هذا ؛ ولا يؤدي كل ذلك إلى هدم حقيقى واحد لشيء من الأشياء ؛ بل الأمر على النقيض من ذلك : فبالهجو الرمزي للذات عن طريق التقويم والكتابة الآلية ، وبالهجو الرمزي للأشياء عن طريق اختراع أشياء موضوعية تمحو نفسها بنفسها ، وبالهجو الرمزي لفئة في القضاء على الرسم بالرسم والقضاء على الأدب بالأدب ، بواسطة ذلك كله تابع السيرياليون مشروعاً طريفاً ، هو تحقيق المدمم بالإفراط في الإضافة .

(١) Salvador Dali من السرياليين ، يتد بالأشعور والرموز اللاشعورية في إثارة الصور ، ولا مجال هنا لتفصيل في ذلك .

انظر : N. Nadou: Documents Surréalistes, p. 248 et 260.

(٢) انظر هامش ص ١٥٣ .

إلى الوجود . وكانت وسيطتهم إلى الملم هي دائماً الخلق ، وذلك بإضافة لوحات
مرسومة إلى لوحات موجودة من قبل ، وإضافة كتب إلى كتب مطبوعة من
قبل ، ومن هنا كان المعنى المزدوج للأعمال السريالية ؛ فكل منها يمكن أن
يعد اختراعاً — وحشياً خطيراً — لشكل من الأشكال أو لكائن مجهول
أو لمحة لم يسمع أحد بها ؛ ويصير بذلك عوناً إرادياً على نشر الثقافة . وبما أن
كل عمل منها مشروع من للشروعات لإفناء ما هو حقيقى والقضاء منه ، فإن
الملم يتراءى على سطحه براقا متقلب اللون ، وليس هذا الملم سوى ذبذبة
برق لا نهائية لمجموعة من المتناقضات . وقصد السرياليين — القائم على
أخاض القاتية ، والذى لا يمكن أن يتراءى إلا من خلال تراكم أشياء تحمل
فى نفسها قوة دهم نفسها — يبدو كذلك براقا متقلب اللون متذبذباً متمثلاً
فى نحو الأشياء محوفاً مصوراً متبدلاً . وليس هو السلبية كما هي عند هييجل ،
ولا تجسيدا لقلب ونشخصاً له ، كما أنه ليس هو الملم ، على الرغم من أنه قريب
منه ، بل الأولى أن نسميه المستحيل ، أو النقطة الوهمية التى يختلط عندها الملم
واليقظة ، والواقعى والخيالى ، وللوضوعى والقاتى . وهو اختلاط ، وليس نتائج
تركيبية ، لأن النتائج التركيبية تظهر فى صورة وجود أكيد مسيطر مستولٍ على
ما يتخلله من متناقضات . ولا تمنى السريالية ظهور هذا التجديد الذى
عليها أن تجادل فيه أيضاً ، بل تريد أن تثبت على حال من التوتر للمرق الذى
يتبره البحث فى إدراك ما لا يمكن تحقيقه . وقد كان « رامبو » يريد على الأكل
أن يرى حجرة استقبال وسط بحيرة ^(١) ، ولكن السريالى يريد أن يكون دائماً

(١) صورة رمزية ظاهرها تهوؤ فكرى ، وغايتها الإيماء ، انظر كتابى : للسفر
إلى العهد الأبدى الحديث ص ٦٧ — ٦٣ ، وقد ذكرنا هناك فى رامبو الشاعر إلى وبيننا مناه .

على وشك رؤية بحيرة وغرفة استقبال : فلذا التقى بهما مصادفة سُم منهما ، أو انتخابه الخوف ، أو خف لينام مقفلاً مصاريع حجرة نومه . وموجز القول : يرسم السيرىلى كثيراً ويسود كثيراً من الورق ، ولكنه لا يهدم أبداً شيئاً حقيقياً . على أن « بریتون » قد اعترف بهذا فيما كتب عام ١٩٢٥ : « ليست الحقيقة المباشرة لثورة السيرىالية هى إحداث تغيير ماقى نظام الأشياء الطبعي والظاهري بقدر ما هى خلق حركة فى العقول » . فهذا العالم موضوع مشروع لا يتجاوز حدود الذاتية ، شبيه بما سموه دائماً الاغلاب الفلسفى . وبذا يكون العالم موضوع الهدم الدائم دون أن تمس حبة من حبات قمحه أو حصية من رماله أوريشة من ريش طيورده ، وكل ما يتعرض له أنه « وضع بين قوسين »^(١) . ولم يلاحظ امرؤ — بعد — حق للملاحظة أن الإنتاج السيرىالى من لوحات الصور وموضوعات الشرکان التحقيق المولى للقبائل المنطقية الكأداء التى برر بها منشككو القرن الثالث قبل المسيح قولهم بتعليق الحكم عند تكافؤ الأدلة . وبعد ذلك ظل الفيلسوفان كارنياد Carnéade وفيلون Philon على ثقة من تجنب المخاطرة بأنفسهما بالخوض فى تمزيب أحق ، فاشاكما يعيش الناس . وهكذا كان السيرىاليون : فيهدم العالم فى أدبهم — وبقائه مع ذلك مصنوعاً بأعجوبة عن طريق هذا الهدم — استطاعوا ، دون خجل ، أن يمنحوا إلى حب العالم حباً فسيح الجوانب ، أى حب هذا العالم ، عالم الحياة اليومية بأشجاره وسطوحه ونسائه وأصدائه وزهوره ، ولكنه يظل منزو الجوانب بالحال والعدم ، وهذا هو ما يمسى بالأعجوبة السيرىالية . ولا أستطيع إلا أن أقارنها بما كان عليه كتاب الجمهورية من الجيل السابق فى وضعهم الحياة البرجوازية بين قوسين ، إذ كانوا

(١) انظر هامش ص ١٥٣ من هذا الكتاب .

يهدمون هذه الحياة البرجوازية في أديهم ثم يحتفلون بها في جميع ألوانها .
أليست هذه الأعجوبة السريالية هي التي نجد لها متأصلة في قصة « مولن
الكبير »^(١) ؟

فالمخالفة هنا صادقة ، وكذلك بغض الطبقة البرجوازية والضييق بها ،
غير أن الموقف لم يتغير : إذ يجب تحقيق النجاة بدون تحطيم أو تحطيم رمزي ،
ويجب التطهر من الدنس المتأصل دون التنازل عن الفوائد التي تمنحني من الوضع
الأعلى .

وجوهر المسألة هو أن على المرء أن يبحث لنفسه مرة أخرى عن حصن
يمتصم به كعش التمسك . وكان السيرياليون أشد طمعاً من آباءهم ، فهم يمتدنون
على المدم المادى والميتافيزيقي الذي به يتوسلون إلى تحويل أنفسهم مكانة أسمى
ألف مرة من مكانة الأرستقراطية الطفيلية . فلم يعد الترض هو الحرب من نطاق
الطبقة البرجوازية وحدها ، إذ كان عليهم أن يثبوا إلى خارج نطاق الحلال
الإنسانية . ولم يكن الشيء الذي يريد إتلافه هؤلاء الأبناء هو تركة الأسرة ؛
بل العالم . وقد عادوا إلى الطفيلية بوصفها أقل شراً ، مُجمعين على هجر كل شيء
من دراسات ومهن ، ولكن لم يكتفهم أن يصيروا طفيلي الطبقة البرجوازية :
بل طمعوا في أن يكونوا طفيلي النوع الإنساني . ومهما يكن ميثاقنا في ذلك
الطابع الذي تميزوا به عن طبقتهم الاجتماعية ، فمن الواضح أن ذلك التنوير الطبقي
قد تم لهم من جهة العليا ، وأن طبيعة ما أهمهم من أعمال كانت تحرم عليهم
تحريراً قاطعاً البحث عن جمهور بين طبقة المال . كتب مرة بريوتون : « تحدث
ماركس عن تغيير شكل العالم ، وتحدث « دلمبو » عن تغيير الحياة . والأمران لدينا

شواء، ولا فرق بينهما». وبحسبنا هذا للدلالة على طابع المفكر البرجوازي. لأن الفرض معرفة أى من التفسيرين يسبق الآخر. فلا شك لدى للكافح الماركسي أن بالانقلاب الاجتماعي وحده يمكن أن تنتج تغيرات أساسية في المواطن والأفكار. فإذا اعتقد بريتون أنه يستطيع متابعة تجاربه النفسية على هامش النشاط الثوري وفي توازن معه، فهو مُدانٌ سلفاً، لأن معنى ذلك هو القول بأنه يمكن للمرء إدراك التحرر الفكري على حين هو رهن القيود، على الأقل عند بعض الناس، وبذا تصبح الحاجة إلى الثورة غير ملحة. وهي هي نفس الخيانة التي لام من أجلها الثوريون في كل عصر «ليبيكتيت»^(١)، وبالأسوأ أيضاً لام «بوليتزر»^(٢) من أجلها «برجسون». وإذا دافع امرؤ بأن «بريتون» أراد بهذا النص الإعلان عن صورة أخرى من صور التقدم للترتبة أشد ارتباطاً بالحالة الاجتماعية ودخيلة الحياة القاتية، فإني أجيبه بذكر هذا النص الآخر من كلامه: «كل شيء يحمل على الاعتقاد بأن هناك نقطة من خط التفكير حيث الحياة والموت، والحقيق والوهمي، والماضي والمستقبل، وما يمكن التعبير عنه وما لا يمكن، والعالى والسافل، تُدرك على أنها أشياء زال ما بينهما من تضاد... وبعثاً ما يبعث المرء عن باعث آخر للنشاط السير إلى غير الأمل في تحديد هذه النقطة». أليس هذا إيذاناً بالقطيعة بينه وبين جمهور المال أشد مما بينه وبين الجمهور البرجوازي؟ لأن طبقة المال التي تخوض الكفاح

(١) Epictetus فيلسوف رواقى من فلاسفة القرن الأول الميلادي، كان عبداً وحرره فيرون. وكان سيده يأمُرُه بقسوة. ويحك أنه أخذ مرة يلقى سائله فقال له في هدوء: إنك ستبقرها. وحين تحقق ذلك قال في هدوء أيضاً لسيده: ألم أقل لك إنك ستضللها عن جسدي؟

(٢) كاتب فرنسي حديث، كان يدافع عن الاشتراكية الماركسية.

— تنتهى نهاية طيبة في مشروعاتها — محتاجة في كل لحظة إلى تمييز للناس من الحاضر والحقيق من الوهمى والحياة من الموت. وليس من الصدفة أن « بريتون » ذكر هذه الأشياء المتضادة : إذ هي أصناف من العمل ، حاجة الثورة إليها أشد من حاجتها إلى أى شيء آخر . وحين رفضت السيربالية كل ما هو نافع لتتوصل إلى رفض كل مشروع ، وإلى رفض الحياة الشيوعية ، أرست — بذلك — الهدف الأدبى القديم من الكتابة بلامقابل ، توسلاً إلى رفض العمل بهدمها لكل أنواعه . هناك تأمل سلبي سيربالي يصاحبه دائماً العنف : وهذان هما المظهران التكاملان لوضع واحد . وبما أن السيربالي قد صرف نفسه عن تدمير للمشروعات ، فقد انحصر نشاطه في منطقة المواقف المباشرة . وهنا نجد صورة للأخلاق التى دعا إليها « جيد » ، مع ما لها من طابع استغلال الحاضر استقلالاً لا طائل وراءه ، ولكن الأخلاق هنا قائمة الجوانب مثقلة . وهذا ما لا ندهش له ، لأن خلق الفناء الذى يتمثل في التأمل السلبي موجود في كل حالة طفيلية ، والزمن الحاضر هو ما تستدعيه حركة الاستهلاك .

وعلى الرغم من هذا يصرح للمذهب السيربالي بأنه مذهب ثورى ، ويمد يده إلى الحزب الشيوعى . وهذه هي أول مرة — منذ عهد عودة آل بوربون إلى عرش فرنسا^(١) — تمرب فيها مدرسة أدبية صراحة عن صلتها بحركة ثورية منظمة . والأسباب واضحة : إذ أن هؤلاء الكتّاب الذين لا يزالون شباباً ، يريدون — على الأخص — القضاء على أسرتهن ، وعلى عهدهن القائد ، وابن عهدهن القس ، كما نرى « بودليير » في ثورة فبراير عام ١٨٤٨ فرصة لإحراق بيت القائد أوينيك^(٢) Aspick ؛

(١) عهد Restoration يطلق على فترة حكم لويس الثامن عشر . وعادل العادى ، من عام ١٨١٤ حتى عام ١٨٣٠ .

(٢) هو زوج أم بودليير بعد موت أبيه ، وكانت لديه منه علاقة أثرت في أدبه ، وشرحا سارتر في كتابه الذى عنوانه : « بودليير » .

وقد ولد هؤلاء الكتلة قراء ، ولذلك كانت فيهم عقد نجب تصنيفها ، من الحسد والخوف ؛ ثم هم ثائرون كذلك على ما فرضه عليهم غيرهم من ضاقتات : من الحرب التي كانوا حديثي عهد بها ، مع ما اقتضته من الرقابة والخدمة العسكرية ، والضرائب ، وغرفة إدارة الحرب الزرقاء في ثيابها السجاوية ، وحشو الرموس بالذبايات ؛ وكانوا جميعاً ضد رجال الدين ، لا يزيدون في ذلك ولا ينقصون عن الأب « كومب »^(١) ، ولا عن الحزب الراديكالي قبل الحرب ؛ وقد بلغ بهم الضجر كل مبلغ من الاستعمار ومن حرب مراكش . وجدير أن نخلق ضروب هذا الغضب وهذا الحقد إدراكاً تجريدياً من شأنه إنكار الحزب الراديكالي ، ويمر ذلك — من باب أولى — إلى رفض الطبقة البرجوازية بقون الحاجة إلى جعلها مجال عمل إرادى خاص . وبما أن الشباب هو عهد الميافيزيقية في أبلغ صورها — كما شرح ذلك حق الشرح « أوجست كونت »^(٢) — لذا كان جلياً أن يفضوا هذا التعبير الميافيزيقي التجريدى للدلالة على ثورتهم ؛ غير أن هذا التعبير لا يقف موقفاً عيس نظام العالم في شيء . حقاً قد يضيئون إلى ذلك بضعة أفعال من أعمال العنف بين الحين والحين ، ولكن مظاهرها لا تنجح إلا في جلب العار لهم . وخير أمل لهم أن تكون لهم جمعيات سرية إرهابية على مثال جمعية « كلوكوكس كلان »^(٣) ، متطلعين من وراء ذلك إلى إيجاد جماعة

(١) Emile Combes (١٨٣٥ — ١٩٢١) وكان رئيساً لمجلس الوزراء من ١٩٠٢ حتى ١٩٠٥ . وكان يجلل الخطاب عن السلطة الزمنية ضد سلطان الكنيسة .

(٢) Auguste Comte (١٧٩٨ — ١٨٥٧) فيلسوف فرنسى ، صاحب مذهب الفلسفة الزمنية . وكان لفلسفته تأثير كبير في الفكر الفرنسى والتدعى الأدبى ونشوء بعض مذاهب أدبية . انظر كتابنا : للدخل إلى التدعى الأدبى الحديث ص ٣٧٦ والأدب للغارن ص ٣٦٣ — ٣٦٥ .

(٣) Klu-Klux-Klan جمعية سياسية دينية ظهرت في شمال أمريكا عام ١٨٦٦ .

تتعلق بما يقومون به من تجارب روحية ، لتأخذ على عاتقها استخدام القوة للقيام بضروب من الهدم المادي . وبالاختصار : يريدون أن يكونوا كهيئة مجتمع مثاليٍّ سلطته الزمنية ممارسة أعمال العنف [٤] . وهكذا امتدحوا احتكار « قاشيه » و « ريجو » ^(١) بأنه عمل نموذجي ، وعلوا المذبة التي لا يمر لها (إطلاق النار على الجماهير) أبسط عمل سيرالي ؛ ثم يطلبون بسد ذلك العون من الخطر الأصفر . ولا يدركون التناقض الكبير الذي به تتعارض أعمال التخريب الجزئية هذه مع وسائل الفناء الشرعي الذي يدعون إليه . وفي الحق كلما كان الهدم موجهاً إلى ناحية خاصة كان وسيلة إلى غاية وصفية أعم ، ولكن السيرالي يقف عند هذه الوسيلة ويحمل منها غاية مطلقة ، ويأبى الفناء إلى أبعد من ذلك . وعلى النقيض من ذلك الإنهاء التام الذي يحلم به ، فإنه لا يضر أحداً ، وما ذلك إلا لأنه إنهاء كلي . فهو أمر مطلق في خارج نطاق التاريخ ، وهو خيال شرعي يشمل — في نطاق ما تجب إزالته من حقائق — الناية التي تبرر — في نظر الأسويين والثوريين — وسائل العنف التي يضطرون إلى اللجوء إليها .

والحزب الشيوعي من جانبه مطارّد من البوليس البرجوازي ، وأقل كثيراً في العدد من الحزب الاشتراكي الفرنسي ، ولا أمل له في تقلد السلطة إلا بعد أجل جد طويل ، ثم هو حديث العهد بالحياة ، وعلى غير ثقة من وسائله ، بل لا يزال منها في دورته السلبية . وقصده كسب الجماهير ، وتكوين خلايا له بين الاشتراكيين ، وفصل العناصر التي يتيسر له فصلها من هذه الجماعة التي تطارده ليضمها إليه : وسلاحه الفكري هو النقد . إذن لم يكن غريباً منه أن يرى في

(١) Rignaud (١٦٥٩ — ١٧٤٣) رسام فرنسي . وجد السيراليون الأدب

تجربة تتجاوز الحيلة العقلية أو التصحح العاطفي إلى غاية أكبر في صراع النفس مع نفسه وحالاته صراعاً قد ينتهي بالانصراف . ثم يضرون للتل بالانصراف « قاشيه » و « ريجو » كما يقول المؤلف .

السيرة إلى حليفاً موقوتاً هو على استمداد لتركه حيناً لا تكون له حاجة به : لأن السلبية — وهي لب السيرية — ليست سوى مرحلة أمام الحزب الشيوعي . فهذا الحزب لا يمكن أن يستدّ ، ولو لحظة واحدة ، بالكتابة^(١) الآلية ، ولا بالتنويم ولا بالصدقة^(٢) الموضوعية ، إلا بقدر ما تستطيع هذه الوسائل تقديم للمونة إليه على تحمل الطبقة البرجوازية . وظاهر^٣ ، إذن ، أن هذا نوع من الاتفاق في المصالح قد وجد بين المفكرين والطبقات المهضومة ، كما كان هذا شأن المؤلفين في القرن الثامن عشر . ولكن لم يكن هذا الاتفاق إلا سطحياً . وهناك — بعد — مصدر عميق لما بينهما من خلف ، ينحصر في أن السيرية لا تهتم إلا قليلاً بدكتاتورية المال ، وترى في الثورة — بوصفها قسوة محضة — الغاية المطلقة ؛ على حين تمحصر الشيوعية غايتها في تقلد الحكم ، وتبرر بهذه الغاية ما تريق من دم . ثم إن العلاقة بين السيرية وطبقة العمال علاقة تجريدية وغير مباشرة . وقوة الكاتب منحصرة في تأثيره المباشر في الجمهور ، وفيما يشير بكتابته من أنواع النضب والحاسنة والتأمل . وقد ظل « ديلرو » و « روسو » و « فولتير » في علاقة دائمة مع الطبقة البرجوازية ، لأنها كانت تقرأ ما يكتبون . ولكن ليس

(١) انظر هامش ص ١٥٩ من هذا الكتاب .

(٢) *Le hasard objectif* هو عند السيراليين مجموع الظواهر التي تكشف عن تناخل عنصر العجائب في شئون الحياة اليومية . وعن طريقها يبدو أن الإنسان يعي في وضع التهاد وسط شبكة من هذه العجائب التي باكتشافها والوقوف عليها يمكنه أن يقدم في حياته الباطنة نحو النقلة العليا . وهي عتدم النقلة التي تحي فيها الأضداد . فمثلا كان « برخون » ولوعاً بالسحر في الطرقات الملتفة على جباه الجبال العالية ، ليتأمل في همه تود شعور يختلط فيه مبدأ اللذة بمبدأ الواقع الخفي ، ويختلط فيه الحلم بالحياة للادية ، والثرات الحاس ببروان النفس والسحر بإقتضائا الثورة في العالم الحديث . ولم يكن يهيم أن يناقش نظرياً مثل هذه المفالات بقدر ما كان يهيم على الأخص إظهار عجائب الوجود الإنساني في الواقع ، وبأولها ، حيث يحقق التباين التريب بين القاتن واللوضوح ، وبين الأعلام الفردية وحوادث الحياة للادية والاجتماعية . وفي قصته : نادجا *Nadja* مواضع كثيرة تصلح أمثلة لهذا الذي سماه السيراليون الصفة الموضوعية على نحو ما أوجزنا .

للسيربالية أى قارىء فى طبقة العمال ، إذ كانت لا تملو علاقتهم مجرد صلة خارجية بالحزب ، أو بالأحرى : بنوى الفكر فيه . أما جمهورهم فى طبقة أخرى هم الطبقة البرجوازية ، وهذا ما لا يجهله الحزب الشيوعى الذى لا يستخلمهم إلا لإحداث الاضطراب فى البعثات الحاكمة . وهكذا تظل تصريحاتهم الثورية نظرية صرفة ما دامت لا تمس شيئاً من سلوكهم ، ولا تكسب لهم قارئاً واحداً ، ولا تجد أى صدق لدى العمال ، ويظنون طغى الطبقة التى يسبونها ، وبذا يظنون فى ترددهم على هامش الثورة . وقد انتهى « بريتون » نفسه إلى الاعتراف بذلك ، مؤكداً لنفسه الاستقلال النظرى فى الكتابة : إذ كتب إلى « ناغيل »^(١) ، يقول : « لا يوجد بيننا من لا يمتنى انتقال الحكم من أيدي الطبقة البرجوازية إلى أيدي طبقة العمال . وفى انتظار ذلك نعتقد أن متابعة التجارب النفسية لا تقل ضرورة عن ذلك . ويكون هذا طبعاً دون رقابة خارجية ، حتى الرقابة الماركسية .. فالحسب أنتم متمرستان فى جوهرهما » .

وقد وضع هذا التعارض حين انتقلت روسيا السوفيتية ، ومعهما الحزب الشيوعى الفرنسى ، إلى دور التنظيم الإيجابى ، فقد انصرفت عنها إذ ذاك السيربالية ، لبقائها سلبية فى جوهرها . وعندئذ اقترب « بريتون » من جماعة « تروتزكى » ، وإنما كان ذلك لأن هؤلاء فئة مطاركون لا يزالون — بدءاً — فى المرحلة السلبية فى النقد . ثم استخدم التروتزكيون بدورهم السيرباليين أداة تفريق وتحلل . ويوجد خطاب من « تروتزكى » إلى « بريتون » لا يدع مجالاً للشك فى هذا الشأن . ولأن المؤتمر الرابع العولى للشيوعية كان قد استطاع أن ينقل هو أيضاً إلى السور الإيجابى لكان من الواضح أن توجد فرصة للقطيعة بينه وبين السيرباليين .

(١) Pierre Naville من موجى الثورة السيربالية .

وهكذا ظلت أولى محاولات الكاتب البرجوازي للتقرب من طبقة العمال مشروهاً وهيمياً وتجريدياً ، لأنه لا يبحث عن جمهور ، بل عن حليف ؛ ولأنه مناصر لتقسيم السلطة إلى زمنية وروحية ، باقى فى حدود نوع من التعاليم الميتافيزيقية التجريدية ؛ ولهذا ظل محصوراً فى حدود نوع من الكهانة .

بالافتقار المبدئى بين السريالية والحزب الشيوعى ضد الطبقة البرجوازية لم يتجاوز المظهر ؛ إذ لم يوحد بينهما سوى فكرة السلبية النظرية . والواقع أن سلبية الحزب الشيوعى موقوتة ، فهى لحظة تاريخية ضرورية فى مشروعه الكبير للتنظيم الاجتماعى ؛ فى حين تظل السلبية السريالية — على الرغم من كل ما يقال عنها — قائمة خارج حدود التاريخ : فى الحاضر والأبدية معاً ؛ فهى الناية المطلقة للحياة والفن . وفى موضع ما ، أكد « بريتون » الوحدة ، أو على الأقل التوازى ، بين المفكرين فى كفاحهم ضد الشوائب الحيوانية وطبقة العمال فى كفاحهم ضد الرأسمالية . ومعنى هذا إثبات « الرسالة المقدسة » لطبقة العمال . وهذه الطبقة فى إدراك « بريتون » بمثابة كتيبة من الملائكة وظيفتها التدمير ، فى حين يدافع عنها الحزب الشيوعى لأنها سد ضد كل اقتراب سريالى . وليست هى فى الحقيقة — فيما يخص الكتاب — إلا أسطورة قريبة الشبه بالأساطير التى تحتل مكان العقيدة . ودورها فى تهدئة ضمائرهم شبيهة بالدور الذى لعبته أسطورة الشعب عام ١٨٤٨. منذ ذوى الإرادة الحرة من كتب ذلك العهد . وتنحصر أصالة الحركة السريالية فى محاولتها احتكار كل شىء فى وقت واحد : الرقى إلى طبقة أعلى ، والنزعة العقلية ، والأرستقراطية ، وميتافيزيقية الاستهلاك ، والتحالف مع القوى الثورية . وقد دل تاريخ هذه المحاولة على أن الإنخفاق كان مصيرها . ولكن لم يكن من المحتمل إدراك هذا المصير قبل ذلك بمحسين عاماً : ففي ذلك العهد لم يكن من الممكن أن توجد علاقة بين الكاتب البرجوازى وطبقة العمال سوى الكتابة عن هذه الطبقة أو من أجلها . وقد يسهّر عامل جديد — وإن يكن قصير

الأجل - القيام بقصد موقوف بين الأرستقراطية الفكرية والطبقات المهضومة ، وذلك العامل هو « الحزب » ، لقيامه بالوساطة بين الطبقات المتوسطة وطبقة العمال . وأريد أن أقرر حقاً أن السيرالية ليست إلا نتاجاً من نتاجات ما بعد الحرب ، مع ما لها من طابع غامض كمعبد أدبي ، أو مدرسة روحية ، أو مذهب كنسي ، أو جماعة سرية [٥] . وعلينا - بعد - أن نتحدث عن « موران »^(١) ، و « دريولاروشيل »^(٢) ، وعن كثير غيرهما . ولكن إننا بدت كتب « بريتون » و « بيرويه »^(٣) و « دينو »^(٤) أكثر تمثيلاً للسيرالية ، فإن الكتب الأخرى تحتوي - ضمناً - على نفس صفاتها . فوران نموذج ابن السبيل الرحالة للستهلك الذي يلقي التقاليد الوطنية بإيجاد صلات بين بعضها والبعض الآخر ، على حسب طريقة متشككي المصور القديمة ، وعلى حسب طريقة « مونتيني »^(٥) ، ثم يرى بها في السلة كأنها سرطان البحر [الكيوريا] . ويتركها دون شرح ، يكل إليها أمر تمزيق نفسها بنفسها . وغرضه الوصول إلى قطعة في سلم الألحان السيرالية حيث تمحي فوارق العادات واللغات ، وتصير المصالح إلى حالة يتعذر

(١) Paul Morand كاتب معاصر ، ولد في روسيا ، وتعلم في أمان كن كثيرة ، منها اكسفورد . ومن قصصه : « مفتوح ليلا » (١٩٢٢) و « منطلق ليلا » (١٩٢٣) و « لاشيء سوى الأرض » (١٩٢٦) - وهي في جلتها وصف تأثري لعالم ما بين الحربين ، وخصوصاً أثناء الليل .

(٢) انظر هامش ص ٧٧ من هذا الكتاب .

(٣) Benjamin Péret (١٨٩٩ - ١٩٥٩) من أعضاء السيرالية البارزين . وماله الشعرى عجيب يسبح في اللاشعور .

(٤) Albert Denos (١٩٠٠ - ١٩٤٥) من شعراء السيرالية ، ومن أشهر دواوينه : « أجسام وخيرات » (١٩٣٠) واشترك في حركة المقاومة ، واعتقل ومات في السجن في نيكوسالوكيا .

(٥) انظر هامش ص ٣٣ من هذا الكتاب .

التمييز بينها تنعزاً تاماً . وتلعب السرعة هنا دور طريقة النقد لبعض^(١) حالات الجنون . فموضوع قصته : « أوروبا للدلالة » L'Europe Galante هو محو حدود البلاد بتأثير طرق للواصلات الحديدية ، وموضوع قصته الأخرى : « لا شيء سوى الأرض » Rien que La Terre هو محو حدود القارات بالطيران . و « موزان » يميل الآسيويين يتنزهون في لندن ، والأميريكيين في سوريا ، والترك في الترويج ، ليضع عاداتنا أمام هذه الميول ، كما فعل « مونتيسكيو »^(٢) حين وضعها أمام أنظار القرس . وهذه آكد وسيلة لتجريد العادات من جميع مبرراتها . ولكنه في نفس الوقت يصوغ قصته بحيث يجعل هؤلاء السامعين

(١) يسمى السرياليون ذلك : الطريقة التقليدية لبعض حالات الجنون La méthode paranoïaque critique وهي التي اخترعها « دالي » . وهي طريقة تلقائية الطور . غير اللطيفة ، مؤسمة على النقد للوضعي التهجى لبعض حالات التناقض عند المصانيع بنوع من الجنون فيه حالة تناقض للعاني مصحوبة بتصور الوهم . وفي هذه الحالة يستثار للرئيس بأي كلام وبأية محادثة ، بحيث يحس الصوت قوياً لدرجة يعتقد أن المتحدث يقصد أن يثير ضيقه عمداً بعبثته . والرئيس في هذه الحالة يميل إلى تجسيم الآخرين جميعاً في شخص يجهل ، ظلاماً ، مستولاً عن سبب ضيقه الذي هو في الواقع منبث من ذات نفسه . وفي هذا الشخص يجسد الآخرون جميعاً ، ويحددون تحديداً مطلقاً غير مرتبط بإنسان بعينه . ولهذا تأويل ذو دلالات جامعية وموضوعية مما عند السرياليين . وفي هذه الحالة أيضاً يزعم للرئيس مستقبلاً بعيداً على حسب ما يجره في الحاضر أو الماضي . وعندما أن مثل هذه الحالة لم تعرض لإدجار آلان بول في مثل قصيدته : « القرب » غلب ، ولكنها عرضت لآخرين ، يذكرون منهم « جيس وات » التي أدرك في حالة مثل هذه الحالات للرؤية مبدأ الآلة البخرية . وبهذه المناسبة يذكر أن ترويه يرتدون : « في جيرة مظلمة ، كان جيس وات ينظر يمينه للمستقبل ، ينظر الآلة البخرية . فاقى لم يكن في الواقع كان هو يراه رأى العين » . ثم يطلق يرتدون في ذلك بقوله : وجوه السريالية هو أن التي لا وجود له موجود » .

(٢) في كتابه : « الرسائل الفارسية » وفيه رسائل لشخصيتين تخيلهما من إيران ، زارا بارس في أواخر عهد لويس الرابع عشر . وفي هذه الرسائل قد لاذع لمادات فرنسا وتقاليعها وسياساتها في ذلك العصر . وقد نشرته هذه الرسائل عام ١٧٢١ — وفي الرسائل كذلك . قد للأدب الفرنسي وبين أمور المجمع والحرب ، وهما حياة التمه والفتنة بين نساء التصور في العصور تلك العهد .

يفقدون كثيراً من صفاء فطرتهم ، فيصيرون — سلفاً — غير أوفياء لمعاداتهم ، دون أن ينسكوا بمبادئنا تمام النسيك . وفي هذه اللحظة من لحظات التحول ، تصبح نفس كل واحد منهم مجال صراع بين المناظر الفنية للستوردة وأكيتنا المنطقية ، فيهدم كلاهما الآخر . وعلى الرغم من ذلك ، فإن كتب «موران» تؤخذ بالقضاء على الولوع بما هو أجنبي ، وذلك لما هي محشوة به من بهرج البريق الزائف والزينة الفته والأسماء الثرية الجميلة . وهذه الكتب أسس أدب يأكله يهدف إلى نحو اللون للموضى^(١) الصورة الأدبية ، إما ببيان أن المدن الثائية التي حللنا بها في طفولتنا عادية ومألوفة إلى حد السأم للوئس في حيون ساكنها وشوسهم ، على نحو ما عليه محطة «سان لازار» و«برج إيفل» في فلورنسا وحيوننا ، وإما بجعلنا نلح المهرلة والتصنع وانطدام العقيدة من وراء الشعائر التي كان زحالة القرون السالفة يصفونها لنا في إجلال بالغ مداه ؛ وإما بأن يوحى إلينا — من خلال النسيج البالي من المناظر الشرقية والأفريقية — بتحكم الآلية وللنطق الراسخ في كل مكان . ولم أشعر قط بالمعنى العميق لهذه الوسيلة بقدر ما شغرت به يوماً من أيام صيف عام ١٩٣٨ ، بين مدينتي «ماجادور» و«صافي» بمراكش ، حينما مررت في سيارة أجرة عامة بمسلة على وجهها برقع تقود رجلها دراجة . مسلة فوق دراجة !! ها هو ذا موضوع يناقض بعضه بعضاً ليهدم نفسه بنفسه ، ويمكن أن يكون مطلب السيراليين ومطلب «موران» على سواء . فالآلية المحددة للدراجة تناقض الأحلام المتمرة في عالم الحرير التي يضيفها المرء إلى تلك المخلوقة للبرقعة في عبوره بها ؛ على حين أن بقايا اللذات الفاضلة السحرية — بين هذه الحواجب المرسومة وخلف هذه الجبهة الضيقة — تتناقض بدورها مع هذه الآلية ،

(١) اللون للموضى أو الطابع المحل كان الرومانتيكيون أول من حرص عليه في الأدب . وفيه يمشون — في دقة تاريخية — البشة والصراخ الذين تجري فيها أحداث السريعة والفظة . وقد احتفظ الواقعيون ببقائه بعد الرومانتيكيين .

كما يحمل المرء يشعر أن وراء هذا النوع الموحد من الزى الرأسمالى منطقة مقيدة مقهورة ، بها شيء يتردد بين السم والرقيا . فن أشياح المنظر الأجنبي ، إلى التناقض الحال السيرىالى ، إلى الفجور البرجوازى ؛ فى الحالات الثلاث ينوب المعنى الواقعى ، ليحاول المرء من ورائه الاحتفاظ بحال من التوتر متناقضة مثيرة للغضب . والحيلة واضحة فى أحوال هؤلاء الكتاب الرحالة : فهم يقضون على حالة استجلاب الصور الأجنبية ، لأنهم دائما أجنب بالنسبة للفرد من الناس ، ولا يريدون أن يكونوا كذلك ، فهم يهدمون التقاليد والتاريخ ليهربوا من موقفهم التاريخى . ويريدون أن ينسوا أن الرعى الأكثر وضوحا وصفا هو دائما الملقح بما هو خارج عن ذاته ، ويريدون أن يقوموا بعملية تحرير وهمى بوساطة تدويل تجريدى ، وأن يخفوا — بالنزعة العالمية — أرستقراطية محقة فى نحوها .

و « درو » مثل « موران » فى استخدامه أحيانا لهدم الصور الأجنبية نفسها بنفسها . ففى قصة من قصصه يصبح قصر الحمراء حديقة فاحشة من حدائق إقليمية تحت سماء رتيبة . ولكنه من خلال هدمه الأدبى للموضوع والحب ، ومن خلال عشرين سنة فى صنوف الجنون والحسرة ، إنما كان يدأب فى هدم نفسه . وعندما خلا وقاضه أصبح مدخن الأفيون ، وأخيرا جذبته دوار الموت إلى الاشتراكية الوطنية ؛ وقصته : « جيل »^(١) — وهى قصة حياته الموقفة الوضرة — تدل على أنه كان الصديق اللود للسيريايين . ولم تسكن نازيته ، أيضا ، إلا بوقانا لا انقلاب على ، فهى تبدو — علينا — غير ذات أثر ، شأنها فى ذلك شأن

(١) Gilles قصة الكتاب الفرنسى المسمى « درولا روجيل » الذى ولد عام ١٨٩٤ . وفى هذه القصة تجسم لإخفائه فى حياته كما يشعر هو به . وفيها يستغرق بطله للفعل « جيل » فى شعوره بأنه على شفا الانحمار فى كل لحظة . وليس الانتصار عنده مجرد عمل عليه ظروف العيش ، ولكنه النهاية المحتمة للصير اليأس للتبر . ولكن يترامى فى هذا التصوير تأليب الضمير والشعور للمشاركة فى الإثم ، لأنه مقبور فى الشعور بإرادة متلولة متفلسة فى نوع من التحلل الحلقى لم يمتنع أن يرضه . ولم يبق لديه سوى تحميم نفسه فى عمل ما وإن يكن ناقصا ، فى الحب أو الموت . وقد صور فيها ذلك الجلباب السيء من حياته . فين لنا أنها حياة عطفة .

شيوعية «أندريه بريتون». وكلاهما كاتب، وكلاهما تحالف مع السلطة الزمنية في براءة وبعد عن الأغراض. ولكن السيراليين أصبح أجساماً، إذ تم أسطورتهم في المدم عن شهية نغمة هائلة، فهم يريدون هدم كل شيء سوى أنفسهم، كما يشهد بذلك فزعهم من الأمراض والآفات والعقاير. و«دريو» — الحزن الصادق لكل الصديق في شعوره — قد فكر في الموت، فكان ينفضه لنفسه هو سبب بنضه لبلده وللناس. وقد انصرفوا جميعاً يبحثون عن المطلق، وبما أنهم محوطلون جميعاً بما هو نسي، فقد طابقوا بين المطلق والمستحيل. وترددوا جميعاً بين دورين: دور الإعلان عن عالم جديد، ودور تصفية العالم القديم. وبما أنه في أوروبا عقب الحرب كان تيسر^١ إشارات الانحلال أيسر من تبيين علامات النهضة، لهذا انخطروا جميعاً دور التصفية. ولأجل تهذئة ضمائرهم، وضعوا من جديد موضع الاعتبار أسطورة «هيرقليطس» القديمة، التي بمقتضاها تتوكل الحياة^(١) من الموت. وقد استحوذت عليهم جميعاً فكرة النقطة الخيالية في سلم الحياتهم، وهي وسعها الساكنة في عالم من الحركة، حيث يتوحد المدم — بوصفه هدماً كاملاً لا أمل فيه — مع البناء المطلق. وقد سحرم جميعاً السنف من أي مصدر أتى: والمتف أرادوا أن يحرروا الإنسان من حاله الإنسانية، ولهذا تقربوا إلى أحزاب منطوقة، ناسبين إليها — على غير أساس — أهدافاً عسيرة الفهم. وقد أخذوا جميعاً، فلم تحدث الثورة التي أرادوا، وهزمت النازية. وقد عاشوا في عصر مريح مبذر، كان اليأس فيه ترفاً كذلك. وقد أدانوا جميعاً بدم، لأنه كان لا يزال في مجون النصر. وأهلنوا الحرب، لأنهم كانوا يعتقدون أن السلام سيكون طويلاً. وكانوا جميعاً ضحايا الممار في سنة ١٩٤٠. ذلك أن لحظة العمل قد وابت ولم يكن واحد منهم على استعداد لها، فنهزم من قتلتها، وآخرون في المنفى؛ ومن عادوا من هؤلاء

(١) كان «هيرقليطس» يقول حصول الأضداد بعضها إلى بعض، فلو أن ينشأ من الحياة، والحياة تنشأ من الموت. راجع في ذلك: ريج الفكر اليوناني للدكتور عبد الرحمن بدوي.

ظلوا منفيين بيننا . وكانوا المؤذنين بالكارثة في سنى البقرات السيلان ، وفي سنى البقرات السجاف لم يبق عندهم شيء يقولونه [٦] .

وعلى هامش هؤلاء الأطفال المتحالفين الذين يجدون من القبادة والجنون في منزل أبيهم أكثر مما يجدون في معابر الجبال الضيقة وفي مواطن الأقدام في الصحراء ؛ وعلى هامش النكبات المتخفين باليأس وأشقاءهم الصغار الذين لم نحن — بعد — ساعة لإيهم إلى المراح ؛ على هامش هؤلاء جميعاً ازدهرت قليلاً نزمة إنسانية . فكان « بريغو »^(١) ، و « بطرس بو »^(٢) و « شامسون »^(٣) ، و « أفيلين »^(٤) ، و « بوككر »^(٥) في سن « بريتون »

(١) Marcel Prévost (١٨٦٢ — ١٩٤٠) من كتاب القصة القرنين لاقوا نجاحاً في القصة الاجتماعية ذات الطابع الشعبي ، وقد اهتم على الأخص بتفسير قضية النساء ، ومن قصصه : « خريف امرأة » (١٨٩٣) و « أوصاف المفار » (١٨٩٤) ، ثم سلسلة من القصة عناتها : « رسائل إلى فرانسواز » (١٩٠٢ — ١٩٢٨) .

(٢) Pierre Bost من كتاب القصص الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٩٠١ — وصف في كتابه حالة الإخفاق النفسي التي أعقبت الحرب العالمية الأولى . ومن قصصه : « القضية » (١٩٣٠) وهي قريبة في وجهتها الاجتماعية من قصة « الزينة العاطفية » التي كتبها فلوير من قبل . وله قصة أخرى : « النساء والرجال ، أو الإفلاس » (١٩٢٨) يصور فيها نزعة الإنسانية الكرمية ، كما وصف سجناء فرنسا من الأسرى عام ١٩٤٠ في قصة له عنوها : « عام في درج من الأفرج » .

(٣) André Chamson من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٩٠٠ ، وعنى بصور الفلاحين وحياة الريف كما طهرها . ومن قصصه : « رجال من الشارع » (١٩٢٧) و « جرمه المدول » (١٩٢٨) تصف حياة أسرة من الفلاحين ، لها مكانتها ، بدأت القرية تهيم بجرمة خطيرة ؟ و « سنة المهزومين » (١٩٣٤) يصور آثار المزمعة في ألمانيا ؛ و « بئر العجائب » (١٩٤٤) في شأن المتناوين مع الألمان أثناء الحرب .

(٤) Claude Aveline من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٩٠١ ، يصور في قصصه حياته وطفولته . ويستغفره التفكير في سر الحياة والموت ، كما يوضح في « نزمة مصرية » (١٩٣٤) و « ملك أنت » (١٩٤٥) ، ومن قصصه كذلك : « السجين » (١٩٣٧) .

(٥) André Baudouin من الكتاب المعاصرين ، ولد في روسيا عام —

و « دريو » تريبيا . وكان بدء إنتاجهم متأقفا . فكان « بو » بين تلاميذ
اليسيه حين كان « كوبر »^(١) يمثل مسرحيته التي عنوانها : الأحمق l'imbécile
وكان « بريشو » في مدرسة المعلمين العليا ملحوظ المكانة . ولكنهم في ميلاد مجدم
ظلوا متواضعين ، فلم يشتهوا أن يلعبوا دور العاصفة في الرأسمالية مثل « أرييل »^(٢)
ولا أن يزعموا أنهم ملمونون^(٣) ولا أنهم أنبياء . حينما سئل « بريشو » لماذا
كان يكتب ، أجاب قائلا : « لأكسب عيشي » . وقد صدمتني هذه الجملة في
ذلك العهد ، لأن أساطير القرن التاسع عشر الأدبية الكبيرة كانت لا تزال
تضطرب في رأسى مثل أسعال . على أنه — بعد — على خطأ : إذ لا يكتب
المرء لكسب عيشه . ولكن القى كنت أهله إسفقا رخيصا منه كان في
الحقيقة تمييزاً عن إرادة التفكير في صلابة ووضوح ، بل وعلى كره إذا دعت
الحاجة . ومقاومة من هؤلاء المؤلفين ضد الشيطانية والملائكية ، لم يريدوا أن
يكونوا قديسين ولا حيوانات ، بل أناسا غسب . وربما كانوا — منذ
الرومانكية — هم أوائل الكتاب الذين لم يملوا أنفسهم أرسطوطلي^(٤)
الاستهلاك ، ولكن عمالاً في حيراتهم ، شأنهم شأن مجلدى الكتب وصانى
الملابس الخزومة . ولم يبدؤوا الأدب مهنة بنية الحصول على رخصة بيع بضائعهم

= ١٨٩٨ ، ورأى روسيا بعد الثورة ، ووصفها في : « مناظر طبيعية ومدن روسية »
(١٩٢٩) . ثم هو « ولوح وصف سفارات الناس في الخيم » الذين يؤمنون به ، ولق يده زلم
مناظرهم . ومن قصصه أيضاً : « مفضل الاضطراب » (١٩٢٥) و « المدينة المجهولة »
(١٩٢٥) .

(١) Jacques Copeau (١٨٧٩ — ١٩٤٩) من أشهر الممثلين الفرنسيين ، وقد
كتب عن ذكرياته في حياته المسرحية .

(٢) انظر هذا الكتاب عاشر ص ٩٢ .

(٣) انظر هذا الكتاب ص ٤٣ .

لمن يبدل فيها أغلى ثمن ، بل الأسر على التقيض من ذلك ، إذ أرادوا أن يأخذوا مكانهم الجديد في مجتمع عامل ، دون تكبر أو استعزاء . فالمهنة تتعلم ، ثم ليس لمارسها حتى احتضار حملاته . وبهذا بدءوا ، هم أيضاً ، في رسم عام لطريقة من طرق التوفيق بينهم وبين الجمهور . وكانوا على درجة من الصدق لا يمكن معها أن يعتقدوا أنهم ذوو عبقرية ، أو أن يطالبوا بحقوقها . وكانوا لذلك يتقنون في الجهد أكثر من تقتهم في الإلهام . وربما أعوزتهم تلك الثقة الحقاء في نعيم سعدم ، وذلك الكبرياء الباغي الأعمى ، مما هو من خواص عظماء الناس [٧] . وكانت لهم جميعاً تلك الثقافة المتينة المادقة التي كانت الجمهورية الثالثة تلقنها لموظفيها مستقبلاً . وهكذا صاروا كلهم تقريباً موظفين في الدولة ، فمن أسداء في مجالس الشيوخ والنواب ، إلى مدرسين ، إلى حفظة بالمتاحف . ولكن بما أن أكثرهم نشأ في بيئات متواضعة ، فلكل لم يكونوا يهتمون باستخدام معارفهم في السطاع عن التقاليد البرجوازية .. ولم يتصرفوا قط في تلك الثقافة على أنها خاصة من الخواص التاريخية ، وإنما رأوا فيها أداة ثمينة يصيرون بها رجالاً . ثم كان لهم في « آلان فورتييه »^(١) أستاذ من أساتذة الفكر ، يفيض التاريخ . ولأنهم اتصفوا مثله بأن مشكلة الخلق هي هي في كل المصور ، كانوا يرون المجتمع في نوبه الحالي . وهم أعداء علم النفس والعلوم التاريخية . وسريمو التأثير تجاه المظالم الاجتماعية ؛ ولكنهم — تشبههم المفرط بفلسفة « ديكارت » — أبعد ما يكونون من الاعتقاد في صراع الطبقات . فلكل كان عملهم الوحيد هو ممارسة مهنتهم — بوصفهم تلساً — ضد الأهواء ومزلات الهوى ، وضد الأساطير ؛ وذلك باستخدام الإرادة والعقل استخداماً لا ضعف فيه . وقد أحبوا صغار الناس ،

من حال باريس ، والصناع ، وصغار البرجوازيين ، والمستغلين ، وأبناء السبيل ؛ ودفعهم أحياناً عنيتهم بأن يقصوا هذه المصائر الفردية إلى التطرف لإرضاء النزعة الشعبية . ولكثرتهم - - خلافاً لهذه الفئة المنترضة من الطبيعيين - - لم يقبلوا قط أن تكون الجبرية الاجتماعية والنفسية هي لمة العيش لهذه المصنوف المتواضعة من الوجود ؛ وخلافاً للواقعية الاشتراكية ، لم يريدوا أن يروا في أباطلم ضحايا يائسة للاضطهاد الاجتماعي ؛ بل اهتم هؤلاء الأخلاقيون بأن يبنوا - - في كل حالة تناوولها - - جانب الإرادة والصبر والمجد ، مفسرين القائنات بأنها أخطاء ، والنجاس بأنّه استحقاق . وقلنا هنا بالمصائر الشاذة ؛ ولكثرتهم أرادوا أن يُظهروا أن من الممكن أن يظل الإنسان إنساناً حتى في الشدائد .

واليوم مات كثير منهم ، وصحت الآخرون ، أو هم يتنجسون قليلاً على فترات متباعدة . - ويمكن أن يقال ، بامانة ، إن هؤلاء الكتاب - الذين طار صيتهم متأقفاً في بداية إنتاجهم ، والذين كونوا حوالى عام ١٩٢٧ نادياً يسمى : « نادى من هم دون الثلاثين » - قد ظلوا كلهم تقريباً متشغلين في الطريق . من المؤكد أن هناك جانباً للأحداث الفردية يجب أن يوضع في الحسبان ، ولكن الأمر من الغرابة بحيث يتطلب شرحاً أعم . لم تكن تعوزهم اللوعة ولا طول النفس ؛ وهم - - من وجهة النظر التي تشغلنا الآن - - يجب أن يُمدوا رواداً ؛ إذ أنهم كفوا عن عزلة الكبرياء التي كان عليها الكاتب ، وأحبوا جهودهم ، ولم يحاولوا تبيير الامتيازات للكفنية ؛ ولم يتأملوا في الموت أو في المحال ؛ ولكثرتهم أرادوا أن يلتقوا قواعدهم للحياة ، ومن المؤكد أن الجمهور كان يقرأ لهم أكثر مما كان يقرأ للسيرة البين . وعلى الرغم من ذلك ، إذا أراد المرء أن يضع اسماً للالتجماحات الأساسية للأدب بين الحربين ، عليه أن يفكر في السيرة البينية . فن

أين جاء إختلافهم ؟

أعتقد أن هذا الإخفاق يفسر بالجمهور الذي اختاروه لأنفسهم ، منها يكن هذا مرمعا غريبا . ففي حوالى عام ١٩٠٠ وجدت طائفة برنجوازية صغيرة كانت على تمام الوعى بنفسها على أثر انتصارها فى مسألة « دريفوس »^(١) . وهى طائفة جمهورية ، ضد رجال الدين ، وضد التمسك للجنس ، ذات نزعة عقلية ، ثم هى فردية تقدمية . وهى معجبة بنظمها ، وتقبل تعديلها ، لا قلبها . ولا تحقر طبقة العمال ، ولكنها تشعر أنها جدد قرية منها ، حتى ليمتها هذا القرب من أن تكون على وعى باضطهادها لها . وتمش عيشة للقل ، بل حياة المسر أحيانا ، ولكنها لا تتطلع إلى الثراء ، ولا إلى صنوف العظمة اللينة ، بقدر ما تتطلع إلى تحسين مجرى عيشها فى أضيق الحدود . وعلى الأخص : تريد أن تعيش . والحياة عندها هى أن يختار للمرء مهنته ، ويمارسها عن ضمير ، بل عن شغف ، وأن يحفظ فى العمل بشئ من الاستقلال ، وأن يراقب مراقبة فعالة ممثليه السياسيين ، وأن يعبرى بحرية عن شئون الدولة ، وأن ينشئ أولاده تنشئة كريمة . وم ديكا رتيون فى حظهم من كل ارتقاء مجاى . وم على خلاف الرومانتيكيين الذين كانوا يأملون دائما أن تنفض عليهم السعادة كأنها كارثة . وم أقرب إلى التفكير فى تمهر أنفسهم منهم إلى التفكير فى تغيير مجرى العالم . هذه الطبقة التى سُميت تسمية موقفة : « الطبقة للتوسطة » ، علمت أبنائها أنه لا يصح الإفراط فى الاستزادة . وأنه أحسن الأشياء قبح خيرا . وهى « محبذة » لمطالب العمال ، على أن تظل هذه اللطائف فى الميدان للذى البعث . وليس لها من تاريخ ، ولا اتجاه تاريخى ، إذ ليس لها ماض ولا تقاليد ، على خلاف حال البرنجوازية الكبيرة . وليس لها من أمل

(١) انظر هامش ص ٢٨٧ — ٢٨٨ من هذا الكتاب .

فسيح في المستقبل ، خلافاً لطبقة البقال . وهم لا يصدقون في الله ، ولكنهم بحاجة إلى أوامر جد حاسمة بها يتحقق معنى لأنواع الحرمان التي يقاسونها . ولهذا كان من بين مهامهم الفكرية تأسيس أخلاق مدنية . وفي ذلك بذلت الجامعة جهدها — وهي كلها متبعية لهذه الطبقة للتوسطة — مدى عشرين عاماً فيما كتب « دوركيم » و « برانشييج » و « ألان » ، ولكن دون نجاح . فقد كان هؤلاء الجامعيون — بطريق مباشر أو غير مباشر — أساتذة الكتاب الذين يتحدث عنهم . وقد شب هؤلاء الثقبان من البرجوازية الصغيرة ، وتسلطوا على مدرسين من البرجوازية الصغيرة ، وهبطوا — في السربون أوفى للمدارس الكبيرة — لمن البرجوازية الصغيرة ، ولذا عادوا لطبقتهم حينما بدعوا الكتابة . وفوق ذلك لم يتركوا قط تلك الطبقة . وفي قصصهم الطويلة والقصيرة نقلاً هذا الخلق ، وساعدوا على تحسينه ، وخولوه إلى نوع من اللاهوتية التي تعالج حالات الضيق ، ذلك الخلق الذي كان الناس جميعاً يعرفون أوامرهم دون أن يعثر إنسان على مبدأه . وقد ألقوا — فيما كتبوا — على صنوف الجمال والفاخرة ، وكذلك على الحديث عن مشقة مجد اللبنة . ولم يفتنوا بجنون الحب ، بل فضلوا التقى بالصدقة الزوجية ، وبالزواج ، ذلك للشروع المشترك . وأسوا زرعهم الإنسانية على اللبنة والصدقة والتضامن الاجتماعي والألعاب الرياضية . فهذه البرجوازية الصغيرة — التي كان لها من قبل حزبها السياسي : الراديكالي — الاشتراكي ، وشركة صماتها المتبادل للسماة : عصبة حقوق الإنسان ؛ وجماعتها السرية : « للاسونية » ؛ وجريدتها اليومية : « العمل » Action — قد أصبحت ولما كتبها ، بل وصحفتها الأسبوعية السماة بهذا الاسم الرمزي : « ماريان » . وكان « شمسون » و « برو » و « برغو » وأصدقاؤهم يكتبون لجمهور من الموظفين والجامعيين وكبار المستعظمين والأطباء ومن بينهم ، وخلقوا أدباً راديكالياً اشتراكياً . ولكن كانت الراديكالية هي الضحية الكبرى . فمغرب ، فقد حققت منذ عام ١٩١٠ منهاجها . وعاشت ثلاثين

عاماً على قوة سرعتها المكتسبة . وحين وجدت لها كتاباً لم تكن - بندي - حية إلا على حساب ماضيها . واليوم اخضت نهائياً . فبعد أن تم إصلاح الهيئة الإدارية ، وتحقق الفصل بين الكنيسة والحكومة ، لم تكن تستطيع السياسة الزاديكالية إلا أن تصير استملاء للمناسبات . ولكن تثبت بمض الوقت ، كانت تفترض السلام الاجتماعي والسلام الدولي . وكان مما تجاوز نطاق الاحتمال وقوع حربين في خمسة وعشرين عاماً ، إلى جانب حدة الصراع بين الطبقات . فلم يستطع الحزب أن يقاوم ، بل وفوق ذلك ، أصبحت العقيدة الزاديكالية هي الضحية للظروف .

ثم إن هؤلاء الكتاب لم يشتركوا في الحرب الأولى ، ولم يروا مقدم الحرب الثانية ، ولم يريدوا أن يعتقدوا في استغلال الإنسان للإنسان ، بل أكدوا إمكان حياة المرء حياة شريفة متوازنة في المجتمع الرأسمالي ، ثم إن طبقتهم التي نشأوا فيها - وصارت ، فيما بعد ، جمهورم - حرمتهم الحاسة التاريخية ، دون أن تعوضهم ، فتبدل بها الشعور بوجود المطلق الميافيزيقي ، لهذا لم يكن لهؤلاء الكتاب إحساس بالمأساة ، في عصر هو - بين كل المصور - عصر المأساة ، ولا إحساس بالملوث ، حين كان الملوث يهدد أوروبا جميعها ، ولا إحساس بالشر ، حين كانت تفصلهم لحظة قصيرة من أشد تجارب البلى إسفافاً . وبدافع من الأمانة ، اقتصروا على أن يقيموا علينا حياة أناس منسورين لا يجد فيها ، في حين كانت الظروف تصوغ مصائر شاذة في الخير كما في الشر . وفي جبهة نهضة شرعية - وكانت هذه النهضة حقاً ظاهرة أكثر منها حقيقية - مما الوضوح فيهم تلك الحادثة التي هي منبع بين حجاج الشر . ثم إن خلقهم الذي كان يمكن أن يدمر المسم في شئون الحياة اليومية ، والذي ربما شد أزرهم أثناء الحرب العالمية الأولى ، تبنى غير كاف في الكوارث الكبيرة . في تلك المصور ، إما أن يتجه المرء وجهة

أيضورية أو رواقية - ولم يكن هؤلاء المؤلفون رواقين ولا أيقورين [A] - وإما أن يطلب المرء الفوت من القوى اللامقولة ، في حين اختاروا م ألا يروا أبعد من حدود عقلهم . وبذا اختلس التاريخ منهم جمهورم كما اختلس من الحزب الراديكالي ناخبه . وإخال أنهم سكتوا عن سأم ، إذ لم يستطيعوا أن يوفقوا بين عقلهم وصنوف الجفون في أوربا . وبما أنهم ، بعد عشرين سنة في المهنة ، لم يجدوا ما يتولون لنا في الحق ، فقد نقد جهدم .

بقي ، إذن ، الجبل الثالث ، جبلنا ، الذي بدأ الكتابة بعد المزمعة ، أو قبل الحرب بقليل . ولا أريد أن أتحدث عنه قبل أن أبين البيئة التي ظهر فيها . أولاً ، البيئة الأدبية : كان للثلاثون من اليمينيين والمطرفون والراديكاليون يمثلون سمادنا . وكان كل نجم من هذه النجوم يمارس - على طريقته - تأثيره على الأرض . وكانت هذه التأثيرات تجتمع لتكون حولنا أغرب فكرة أدبية وأزغها في اللامقولة وأشدها تناقضاً . وهذه الفكرة أسميا : موضوعية ، لأنها تنص إلى روح العصر الموضوعية . وقد تنفسناها مع هواء زمننا . ومهما بلغت العناية التي بذلها كل منهم لتمييز عن الآخرين ، فقد ظلت أعمالهم الأدبية في فكر القراء تعيش جنباً إلى جنب ، ويمدَى بعضها بعضاً . على أنه إذا كانت الاختلافات عميقة فاصلة ، فإن الصفات المشتركة غير منعقدة . وأول ما يثير الدهش أنه لم تكن للراديكاليين ولا للمطرفين عناية بالتاريخ ، على الرغم من ادعاء بعضهم أنهم من اليساريين التضميميين ، وإدعاء بعضهم الآخر أنهم من اليساريين الثوريين . والأولون في مستوى « التكرار »^(١) عند كيركجورد ، والآخرين في مستوى « اللحظة »^(٢) ، أي التركيب الضال عن الأبدية وعن الحاضر

(١) التكرار عند كيركجورد هو فقدان القابلية ، والسير وفقاً لقالب علم متكرر ، مما يسلب الفرد القابلية ، وإليه : دراسات في الفلسفة الوجودية للدكتور عبد الرحمن بدوي .

(٢) اللحظة يرمز بها إلى النوع الأول من أنواع الحياة . عند كيركجورد ، وهي الحياة الحسية التي تقوم في اللحظة الحاضرة وضدها . انظر للترجم السابق .

في أصغر وحداته . غير أنه حين كان الضمط التاريخي يسحقنا في هذا المهدد ، كان أدب المتدلين ، وحده ، يتم عن شيء من القوق التاريخي وعن بعض إحيائين تاريخي .

ولكن بما أنهم قصدوا إلى تبرير الامتيازات ، فإنهم لم ينظروا — فيما يخص نمو المجتمعات — إلا إلى تأثير الماضي في الحاضر . ونظم اليوم أسباب رفضهم ما سوى ذلك ، وهذه الأسباب اجتاعية : فقد كان السيراليون كتاباً غيبين ، ولم يكن للبرجوازية الصغيرة من تقاليد ولا مستقبل ، وكانت البرجوازية الكبيرة قد خرجت من فترة الفتح ، وتهدف إلى التدهم . ولكن تكونت هذه الاتجاهات المختلفة لتتج أسطورة موضوعية بمقتضاها على الأدب أن يخترع لنفسه موضوعات خالدة ، أو على الأقل ، غير معاصرة . ثم إن إمعوننا الكبار هؤلاء لم تكن لديهم إلا طريقة قصص فنية واحدة ، وهي التي ورثوها عن القرن التاسع عشر . وقد زائنا آخفاً أنه لا يوجد ما هو أبغض منها إلى النظرة التاريخية .

وقد استخدم المتدلون والراديكاليون الطريقة الفنية التقليدية . أما الراديكاليون فلا بهم كانوا أخلاقيين وعقليين ، ويريدون أن يفهموا فيها مبرراً بالأسباب ؛ وأما المتدلون فلا ن تلك الطريقة الفنية التقليدية يخدم أغراضهم ، فقد كانت — بما فيها من إنكار منهجي للتغير — تبين ، أجل تبيان ، قدم القضايا البرجوارية ، وبجعلنا ، من خلف الصيحات المأبثة الملتاعة ، نلج هذا النظام الثابت العائض ، وهذا الشر الحامد الذي كانوا يطمنون أن يكشفوا عنه في أعمالهم . وبفضل هذه الطريقة كان هؤلاء الإيليون^(١) المحدثون يكتبون ضد

(١) Les Héberts . مجلة من فلاسفة اليونان القدماء ، منهم د . نيكس ، ونوفون . د . و . ج . بارينيهس . و كانوا يعلنون المطلق في البرجوازية الراجدة إلى الجسم الأبدى غير المتحرك ، وشكروا الحركة .

العصر وضد التغيير، ويثبطون همة المثيرين والتوار، يجعلهم يرون مشروعتهم في الماضي، حتى من قبل أن يبدأ فيها، وإنما تبلى تلك الطريقة بقراءة كتبهم، وكانت في بادئ الأمر وسيلتنا الأولى للتصوير، وفي حوالى النصف الذى بدأنا نكتب فيها، أخذ بعض طلبة الأفكار يحسبون «أنسب وقت» يمكن فى نهايته أن تصير حادثة من الحوادث موضوعاً لقصة. أحسبونه خمسين سنة؟ هذا كثير فى نظرهم، إذ لم يعد الناس يدركونه، وعشرين سنة ليست بكافية، إذ ليس المرء على بند كاف لرؤية الحادثة كلها. وهكذا استولت أرونيادويداً لكنى شرى فى الإتيان بملحة الاعتبارات التى تحدث فى غير عصرها.

على أن هذه الفئات المتعادلة عقدت شيئاً فياً بينها. فحرب الراديكاليون من المعتدلين، إذا كانوا يطمعون — بعد سدى أن يكونوا على وقام مع القارىء، وليؤدوه، فى أمانة، بحاجتهم، ولا شك أن قراءهم كانوا يتخلفون باختلاف ملابسهم، ولكن ظل الإقتال بينهم يندون اختطاف، من جانب الآخر، فكأن الجناح الأيسر من جمهور المعتدلين يؤلف الجناح الأيمن من الجمهور الراديكالى. ولكن، إذا كان الكتلة الراديكاليون قد جازوا بعض الطريق مع حزب اليسار اليسارى، وإذا كانوا — وقت انضمام الحزب الراديكالى الاشتراكى إلى الجبهة الشعبية — قد اتفقوا عموماً على التيمون فى تمرير مبريده: «يوم الجمعة» فإنهم — من ناحية أخرى — لم ينفذوا أى ميثاق مع حزب اليسار الأوبى المتطرف، أى اليساريين، والمتطرفون على الضيق من ذلك؛ فعلى الرغم من ذلك، عن هيتهم، كانت لهم صفات مشتركة مع المعتدلين، إذ كلامهما ينفذ أن موضوع الأدب عالم يتجاوز العالم، خلف الظواهر، لا يمكن التصوير عنه، وإنما يتخطى الإيماء به، فهو — فى جوهره — الحقيقة الخيالى، لا يمكن تحقيقه، وهذا واضح، وبخاصة، حين يزداد البشر، فحينئذ الراديكاليون

يقفونه من الأدب في أقوالهم . إذ المتدخلون يصرّون به قصصهم . وغالباً ما لحظ الكتاب تلك الحقيقة ، وهي من أهم الحقائق في تاريخ أدبنا المعاصر ، ولكن لم يشرح أحد سببها : وهو أن الكتاب البرجوازيين أخذوا على عاتقهم البرهنة على أنه لا توجد حياة جد برجوازية ولا جد عادية إلا ووراءها عالم شمرى ، لأنهم كانوا يملنون أنفسهم المتكبرين للشعر البرجوازي . وفي نفس الوقت ، طابق المتطرفون بين جميع أنواع النشاط الفني وبين الشعر ، بوصفه عالم المدم انتهى إلى لا يدرك . ونحن بدأنا نكتب ، فسر هذا الاتجاه — موضوعياً — بأنه الخلط بين الأجناس ، وأنه انطباعاً في جوهر المفهوم القصصى . ولا يزال غير نادر بيننا اليوم أن يصيب بعض النقاد كتاباً ثورياً بأنه تموزه الشعرية .

وهذا الأدب ذو قضية ، مادام هؤلاء المؤلفون جميعاً يدافعون عن مذاهب فكرية ، على الرغم من أنهم يؤكدون توكيداً قاطعاً قبيض ذلك . فالمتطرفون والمتدخلون يعترفون ، صراحة ، بأنهم يخضون للبتافيزيقية : ولكن كيف يسعى المرء هذه التصريحات المتكررة لم ، والتي تنص على أن الإنسان أعظم كثيراً بالنسبة إلى نفسه ، وأنه يستمع على كل تحديد نفسى أو اجتماعى فيها يتعلق بـ "كثير من كياته" . أما الراديكاليون ، فمع مصاداتهم بأن الأدب لا تصنعه المواقف الطيبة ، كان مهمهم الوحيد خلقياً . وقد ظهر مندى كل ذلك في التفكير الموضوعى بذبذبات شديدة في تصور الأدب ، فمن قائل بأنه حمل مجانى لا مقابل له — إلى قائل بأنه تعليم ، وبأنه لا يوجد إلا بمعودة لنفسه ، وإلا بولمه ثانية من رفات نفسه ، فهو المستحيل ، وما لا يوصف في عالم ما وراء اللغة — ومن قائل بأنه مهنة وعرة يتوجه فيها إلى جمهور محدد ، ويحاول إنازته بالكشف عن حاجاته ويلرضائها — ومن قائل إنه الرعب ، وقائل إنه الصنعة البلاغية . وأتى النقاد حينذاك ، وحاولوا — على سبيل التيسير — أن يوحّدوا

هذه الإدراكات المتضادة؛ فاختاروا مبدأ الرسالة التي تحدثنا عنها آنفاً. ومفهوم،
طبعاً، أن كل شيء رسالة: فهناك رسالة «أندرية جيد»، ورسالة «شمسون»،
ورسالة «بريتون»؛ وهذا — طبعاً — ما لم يريدوا أن يقولوه، وإنما يحملهم
التقدي على أن يقولوه بالرغم منهم. ومن ثم أضيفت نظرية جديدة إلى النظريات
السابقة: ففي هذه المؤلفات البقية الهدامة لنفسها بنفسها، حيث ليست
الكلمات إلا مرشداً حائراً يقف في منتصف الطريق، ويدع القارئ يشك
سبيله وحده، وبحث الحقيقة بعيداً جداً في عالم ما وراء الله، في صمت غير
محدود؛ يظل أم غوى لما هو الضحوى غير الإرادى بالنسبة للمؤلف. وليس
السل الأدبي يحمل قط ما لم يستمض نوعاً من الاستعصاء على المؤلف. فإذا
أخذ الكتاب صورته بدون مشروع من مؤلفه، وإذا استعصت أشخاصه
الأدبية على رقايته، ففرضت عليه نزقها، وإذا احتفظت الكلمات تحت قلبه
بنوع من الاستقلال، فليكنذ يتج هو خير مؤلفاته. لو قرأ «بولو»^(١) هذا
القول فحش كل الفحش، وهو قول مألوف في الصحف اليومية لنقادنا. مثلاً:
«يعرف المؤلف ما يريد أن يقول أكثر مما يلزم، وهو موغل في وضوحه،
وتنهال عليه الكلمات في سهولة مفرطة، ويفعل بقلبه ما يريد، فهو لا يسيطر
عليه موضوعه». وما يدعو إلى الأسف أنهم متفقون جميعاً في هذه النقطة. فندد
المبتدلين أن جوهر العمل الأدبي هو الشعر، فهو، إذن، العالم الأسمى؛ وفي
انزلاق لا يمكن إدراكه، يكون هو ما يستعصى على مؤلفه نفسه، وهو نصيب
الشیطان؛ وعند البير يالين طريقة الكتابة المعتد بها هي الطريقة الآلية^(٢)؛

(١) Boulton (١٦٣٦ — ١٧١١) الشاعر والثالث الكلاسيكي. وبؤلف كتاب
«فن الشعر» التي سجل قواعد الكلاسيكيين ونهتها؛ لا في فرنسا حسب، بل وفي أوروبا
كلها. وعلوم التزعة العقلية لدى الكلاسيكيين. وانظر كتابنا: الأدب للقرن، الطبعة
الطبعة من ٣٥٠ — ٣٥٤.

(٢) انظر فحش من ١٤٨ من غفا السكيبيا.

وحق الرايكاليون يتيمون «الإن»^(١) في إلحاحهم على أن العمل الأدبي لا يكل أبداً، قبل أن يصير تصوراً عاماً، فيحتوى — بما أضاف إليه أجيال القراء — على ما يفوق كثيراً ما كان عليه في حين تأليفه. وعلى الرغم من أن هذه الفكرة صحيحة — إذ توضح دور القارئ في تكوين العمل الأدبي — كانت تساعد في ذلك المهد على زيادة الاضطراب، وموجز القول: كانت الأسطورة ذات الوجود للوضوح التي أوحى بها هذه المتناقضات هي أن كل عمل أدبي جدير بالبقاء له سره. وكان يجوز قبول ذلك لو أن هذا السر سر صيانة: ولكن كلا، فهو يبدأ حيث تنهى القواعد الفنية وإرادة الكاتب، فيعكس على العمل الفني شيء من الأعلى ويتكسر فيه كما تنكسر أشعة الشمس في الأمواج. وبالاختصار: كانت البيئة الأدبية أفلاطونية، منذ الشعر^(٢) الخليلي حتى الكتابة الآلية. في ذلك العصر الصوفي على غير عقيدة، أو بالأحرى: الصوفي عن سوء نية، كان تيار أدبي كبير يحمل الكتاب على الاستسلام بحال عمله الأدبي، كما كان تيار سياسي يحمله على الاستسلام لحزبه. ويقال إن «فرا إنجليكو»^(٣) كان يرسم جاثياً على ركبته: وإذا كان هذا حقاً، فكثير من الكتاب يشبهونه، ولكنهم يذهبون إلى أبعد منه، إذ يعتقدون أن بحسبهم أن يمشوا وهم يكتبون كي يبيدوا الكتابة.

عندما كنا لا نزال على مقاعد الطفلة في اليسانة أوفى مطر جات النربون،

(١) انظر مائس ص ٥٥ من هذا الكتاب.

(٢) شرح للؤلؤ طويلاً دور القارئ في خلق العمل الأدبي وتحقيقه في الفصل الثاني من هذا الكتاب.

(٣) دعاة البصر الخالص يمتنعون بتماس الشعر الخالصة، وفي الواقع يكثر استبعادهم بأفلاطون. وقد شرحنا دعوتهم، وبيننا غرضهم منها، وقدناها، في كتابنا: للبحث إلى النقد الأدبي الحديث، الطبعة الثانية ص ٤٤ — ٥٥٣.

(٤) Giovanni, Fra Angaico أوزاماللاكية، رسام إيطالي (١٣٨٧-١٤٥٥).

كان الظل الكثيف لمعلم ما وراء اللغة مبسوطاً على الأدب . لقد عرفنا آنذاك
المذاق المر الخادع للمستحيل ، وللأدب الخالص ، وللمستحيل الخالص . وشعرنا
طوراً بعد طور أننا غير قاندين ، وأتينا مررة الاستهلاك . واعتقدنا أن للمرء
يستطيع إتخاذ حياته بالقن ، ثم في بضعة أشهر عرفنا أن بالقن لا يتقذ للمرء
شيئاً ، وأن القن قائمة حساب واضح يائس لضيعاتها . وترجعنا بين أدب الرعب
وأدب الصناعة ، وبين أدب الاستشهاد وأدب الاحتراف . فلذا تسلى امرؤ بقراءة
كثيلاً في عناية ، فسيجد من غير شك آثار هذه المحاولات المختلفة كأنها ندوب
الجراح ، ولكن لا بد أن يكون لديه فراغ من وقت يضيئه في تلك القراءة ،
وقد صار كل هذا بمثابة منا الآن . ولكن بما أن المؤلف إنما يصورخ لنفسه
أفكاره في فن الكتابة حين يكتب ، فإن الجماعة تحمياً على الإدراكات الأدبية
للجيل المالك ، والنقاد الذين فهموها ، بعد عشرين عاماً ، جسد سداً باستنسابها
نمياراً للأعمال الأدبية المعاصرة . على أن أدب ما بين الحربين لا يكاد يمش
اليوم إلا عيشة المجهود . فشروح « جورج »^(١) باتاى « للمستحيل لا تساوى أقل
خاصة سريالية ، ونظريته في الإشفاق صدى ضئيل للأعياد الكبيرة الساقطة ،

(١) Georges Bataille من كتاب وتناد فرنسا المعاصرين ، ودام ١٩٠١ . ول
كعبه يدل على أن الفكرة تعبه الألم الجسدى ، وأنه يأتى مسائل الفكر كما يأتى آلام
الجسد . ولا يبنى في الحقيقة جذليل ولا يبناء شج على يضى به للآخرين ، ولا يترج
تجربته في فكرة . وفاجه أن تقرأى تجربته من تأيا ذاته دون أن تأخذ صورة فكرية ،
لأنها مختلفة لا توصف ، ومن هأن الفكر أن يهتس . ويتر من كل نشاط سياسى أو خلقى
أو جمالى ، ليصير تجربته فيها يسميه تارة : « تجربة باطنة » ، وتارة : « العملية للسيطرة »
أو « النفوة » أو « اللحظة » . وحالاته النفسية في طريقه في التأمل في حالات النضك
والحب واليكر والأعياد النظرية والنضحية ، وكل حالات الاتصال بالآخرين التي يصورها
للمرء من حقيقته غير للوحدة . ومن أمثاله : « يحيل إلى أن العالم لا يشبه أى مخلوق منطوق
على نفسه على حدة ، ولكنه يشبه ما ينتقل من فرد إلى آخر حيناً . فنضك أو : « الحب . ولهذا
يبنى صولياً في ترجمته ، ولكنه صولاً من غير حقيقة .

والنزعة الأدبية للفرقة تتاح استماعة ، ومحاكاة واعية سطحية للنمو الهادى ^(١) ، ولكن لم يمد لما قلب ، إذ يشعر المرء فيها بالجهد وتمجيد الوصول . فليس « أندريه » ^(٢) دوتل « ولا « ماريوس جرو » في كفاية « ألان فوزنييه » . وقد دخل كثير من قدماء السيراليين في الحزب الشيوعي ، كهؤلاء السان — سيمونين ^(٣) الذين كان يخدم المرء — حوالى عام ١٨٨٠ — في مجالس إدارة الضنجات الكبيرة . و « كوكتو » و « مورياك » و « جرين » ^(٤) ليس لهم أكفاء ينافونهم مكاتهم ، وكان ليجرودو كثير من حاكوه ونافسوه ، ولكنهم كانوا جميعاً من المغمورين . وأكثر الراديكاليين لزموا الصمت . ذلك

(١) نسبة إلى النزعة البادية أو منطب «دادا» في الأدب ، وهي حركة قصيرة نفأت هل يد ترستان ترارا Tristan Tzara الرومانى الأصل ، مع جماعة من محبه في زيورخ بسويسرا في فترة الحرب العالمية الأولى بين أعوام ١٩١٤ — ١٩١٨ ، وانضم إليها جماعة من الكتابه الأمريكيين ، ثم وصلت إلى فرنسا وكانت نواة السريالية . وهي حركة مضطربة ، تفتى للنقل ، وتفضل التعبير العفوى من غير رقابة من الفكر . فهي منطب هدام لا بناء فيه ، وكان سببى مباشراً للحرب .

(٢) André Dhôtel من كتاب القصة الفرنسيين للمصريين . ومن قصصه : « شوارع في القبر » و « ذلك اليوم » و « خاود » .

(٣) نسبة إلى سان سيون (١٦٧٥ — ١٧٥٥) . ولكن حركته الفكرية اشترحت منه في تلامذته وأتباعه . والسان سيمونية منطب اشتراكي مؤسس على عقيدة دينية . وفيه لا يصبح أن يعيش الفرد على حساب ما يرب : « بل كل إنسان على حسب مقدرته ، وليس مقدرته على حسب إنتاجها » . وقد سبقوا زمنهم إلى الدعوة لحماية الشعوب الضعيفة ، ومنع الحرب . وينتوون عقيستهم على الأخوة والمحب . وكانوا يعيشون حياة اشتراكية في منزل لهم في قلب باريس عام ١٨٢٩ . ويشير للثلاث إلى مخالفة بعضهم لمبادئهم باضمائهم إلى الفركانت الصناعية الرأسمالية .

(٤) Julien Green من كتاب القصة الفرنسيين للمصريين ، وأصله أمريكي ، ولد في باريس ، وعاش في فرنسا إلا فيما بين ١٩١٩ و ١٩٢٢ فقد كان في جامعة فريجيانا ، وإلا فيما بين ١٩٤٠ و ١٩٤٥ فقد كان في الولايات المتحدة . وقصصه بالفرنسية ، وكتب مذكراته بالانجليزية ، بعنوان : « مذكرات الأيام الحبيبة » ، وصدرت عام ١٩٤٢ .

أن القبوة قد وضعت ، لا بين المؤلف وجمهوره — مما هو مؤلف في تقاليد أدب القرن التاسع عشر — ولكن بين الأسطورة الأدبية والحقيقة التاريخية .

وهذه القبوة قد شعرنا بها حق الشعور قبل أن ننشر كتبنا الأولى ، منذ عام ١٩٣٠ [٩] ؛ وحوالى ذلك العهد ذهل أكثر الفرنسيين حين اكتشفوا وجودهم التاريخي ، ويقيناً كانوا قد تعلموا في المدرسة أن الإنسان يقامر ، فيكسب أو يخسر في صميم التاريخ المالى ؛ ولكنهم لم يطبقوا ما تعلموه على حالتهم الخاصة . وذلك أنهم كانوا يفكرون تفكيراً غامضاً أن اللوى هم الذين يحمل بهم أن يكونوا تاريخيين . وبما يدهش له المرء أن كل صنوف الحياة السالفة تجري دائماً على مدى قصير من أحداث تتجاوز كل تنبؤ ، وتخدع كل توقع ، وتقلب كل مشروع ، وتضيق ضوئاً جديداً على السنين السابقة . وثم غائبة ، واختلاس دائم ، كأن الناس أصبحوا جميعاً مثل « شارل بوتقارى »^(١) حين اكتشف بعد موت امرأته الرسائل التي كانت تغسلها من عشاقها ، فرأى عشرين سنة من حياة زوجية سعيدة سبق أن عاشها قد انتهت فجأة .

وفي عصر الطائفة والكهرياء لم تكن نكسر أننا معرضون لهذه المفاجآت ، ولم يكن يبدوننا أننا مقبلون على عدم ؛ بل — على النقيض من ذلك — كان لنا كبرياء الشعور الغامض بأننا صبرنا أمس آخر اهتلاب تاريخي . وحتى حين كنا هلق أحياناً من تسلح ألمانيا ، كنا نعتقد أننا ملتزمون بسلوك طريق طويل ، وكنا على يقين من أن حياة كل منا لن تكون سوى نسيج من الظروف الفردية الواضحة للمعالم بالاكتشافات العلمية والاصطلاحات الموقفة .

(١) « شارل بوتقارى » بطل قصة « مدام بوتقارى » الشهيرة لفولير . وهي مترجمة إلى اللغة العربية . ويظهر المؤلف إلى أن شارل بوتقارى مات على أثر اكتشاف خيانة زوجته ، لأنه لم يعلق اتهامات سعادته التي كان يوجهها إلى الناس ، فكأنه كان يعيش على حساب ذلك الرجم .

ومنذ عام ١٩٣٩ فتحت حيوتنا الأزمة المالية وسيطرة النازية وحوادث الصين وحرب أسبانيا، فبدأنا أن الأرض تتمد تحت أقدامنا، ونجاة بدأ الاختلاس التاريخي الكبير بالنسبة لنا كذلك، فكشفت لنا — نجاة — أنه كان علينا أن نعد هذه السنين الأولى من السلام العالمي الكبير مثل هذه السنين الأخيرة مما بين الحربين؛ ففي كل وعد كنا قد رجحنا به عابرين، كان علينا أن نرى فيه تهديداً، وكل يوم كنا عشناه كان يكشف لنا عن وجهه الحق : فقد استسلمنا له دون حذر، فسار بنا في الطريق إلى حرب جديدة في سرعة خفية، وصرامة خبيثة في مظاهر عدم الاكتراث. وكانت حياتنا الفردية — التي كانت قد بدت من قبل متوقفة على جهودنا، وعلى فضائلنا وثقافتنا، وعلى حظنا من حسن وسوء — وعلى الإرادة الطيبة أو المدخولة من عدد محدود جداً من الناس — قد ظهر لنا، بعد، أنها محكومة في أدق دقائقها بقوى غامضة وجماعية، وأن أنجس ظروفها الفردية تنعكس فيها حالة العالم أجمع. ونجاة شعيرنا أننا قد وضعنا بمنهج في « موقف ». فالتحليق الذي ولع به أسلافنا أصبح مستحيلاً. وكانت هناك مفارقة جماعية ترسم في المستقبل، لتكون مفارقتنا نحن، وهي التي نسمح لنا — فيما بعد — بتأريخ جيلنا بما فيه من أرواح طاهرة على مثال «أريل»^(١) ومن طغاة على مثال «كاليبان»^(٢)، وكان شيء ما ينتظرنا في ظلام

(١) Ariel و Caliban شخصيتان من شخصيات شكسبير في مسرحيته «العاصفة»، والأول روح من أرواح الجو، يحرره من سجنه «برسيرو» المخلوع عن عرشه ظلاماً، فيؤذي له خدمت كثيرة؛ و «كاليبان» روح الشر الطاغى في المسرحية. و «أريل» و «كاليبان» أيضاً شخصيتان أدريان في «المسرحيات الفلسفية» Drames Philosophiques للكاتب الفيلسوف «إرست رينان». وهذه المسرحيات الفلسفية كتبت في صورة حوار لا يقصد تمثيلها، بل لتتخذ الشكل الدرامي في معالجة الفكرة. وهي أربع درامات، تتألف من فنية عامة في اللؤلؤف، وهي حرية الفكر تجاه التاريخ. والفنضيلان السابقتان موجودتان في الدراما الأولى منها (وعنوانها: كاليبان)، صدرت عام ١٨٧٨ وتتضمن تأثيرة بأحداث مسرحية العاصفة لشكسبير. وفيها: «بروسيرو» فوق ميلانو يحكم مستخدماً على العلم والتالية. ويساعد الملك الطائر =

للمستقبل ، شيء يمكن أن يوحى إلينا بحقيقة أحسننا في إشراقة اللحظة الأخيرة قبل أن يؤدي بنا إلى الفناء ، وكانت أسرار أعمالنا وأسرار أخص مقاصدنا تكن أمامنا في الكارثة التي ستكون أعمقنا و هيئة بها . وقد ردنا الواقع التاريخي إلى ذات أنفسنا : ففي كل ما كنا نلص ، وفي الهواء الذي كنا نتنفس ، وفي الصفحة التي كنا نقرأ أو نكتب ، وفي الحب نفسه ، كنا نكتشف ما يشبه مذاق التاريخ ، أى مزيجاً مرأ غامضاً من المطلق ومن الموقوت . وما حاجتنا إلى الصبر على بناء أشياء تهدم نفسها^(١) بنفسها ، ما دامت كل لحظة من لحظات حياتنا كانت تحتلنا اختلاصاً لطيفاً في الزمن ، حتى تلك اللحظات التي كنا نتمتع بها ، وبإدام كل حاضر نحياه في حماسة متوثبة — كأنه المطلق — كان يدغمه موت سنسر ، فكان يبدو لنا ذا معنى في خارج نطاقة لدى عيون أخرى لم تكن رأت الحياة بعد ، فهو في بعض نواحيه ماضٍ سلفاً في نفس حالته الحاضرة . على أنه ماذا يهمنا من أمر المدم السريالي الذي يدع كل شيء في مكانه ، في حين أن شئهم هدماً بالحديد والنار كان يهدد كل شيء ، حتى السريالية ؟ والرسام السريالي « مبرو » هو ، فيما أعتقد ، الذي اخترع رسماً يهدم نفسه^(٢) بنفسه ،

== الذي لا يرى « أربل » على حكم الشعب بالموسيقا والسر . ولغة نرى « كاليان » الوحش الثاني ، مثل الجماهير الجاهلة ، تساعد الدماميخلم « بروسبيرو » من فوق حرف ويجلس في مكانه . ولكنه في حكمة يشجع الفنانين والفلاسفة ، ويصمى « بروسبيرو » نفسه الذي يشترى الحكم بحرفه الطيبة . ويترف الشعب كله بالأمر الواقع ، في حين تخفى « أربل » في الهواء (وهنا « أربل » يمثل الحرية الفردية في وجه الطغيان) . وهذا المعنى لشخصية « أربل » قريب من معنى « أربل » عند « ملان » كما سبق أن أشرنا ، لأنه حرية فردية لا تشارك الآخرين في التبعة . والأولى أن يكون المؤلف قد قصد معنى الفضيضين كما ما في شكبير .

(١) إشارة إلى المدم السريالي الذي سبق أن شرحه .

(٢) على طريقة السرياليين في اتخاذ الرسم والأدب تجارب لتخوذة على مفاهيم الأشياء ، كما شرح المؤلف .

ولكن القذائف المحرقة كانت تستطيع تدمير الرسم وتدمير هدمه معاً . وما كان لنا أن نفكر كذلك في إطار الفضائل المستطابة لدى البرجوازية ، فلنكن نفكر في ذلك كان علينا أن نعتقد أنها فضائل أبدية ، ولكن هل كنا نعرف ما إذا كانت البرجوازية الفرنسية ستبقى بعد ذلك إلى الغد ؟ ولم نكن لنفكر — كما يفضل الراديكاليون — في تلقين الوسائل التي بها يحيا الإنسان في السلم حياة الرجل السرى ، في حين كان أكبر همنا هو معرفة ما إذا كان للزم يستطيع أن يظل إنساناً في الحرب . وقد كثف لنا الضغط التاريخي عن توقف حياة الأمم بعضها على بعض : فكانت حادثة ما في «شنتهاى» بمثابة جذة القصب في مصرنا ؛ ولكنها كانت — في الوقت نفسه — تضمنا وضماً جديداً في جماعة وطننا : فكان علينا — على الأثر — ألا نرى سوى أوهام في الرحلات التي قام بها . ساقبونا من إخواننا ، ففي اغتراباتهم القسوة ، وفي حفاوتهم بحركة الرحلات الكبيرة ، قد كانوا يحملون فرنسا معهم أينما ساروا ، وكانوا يرحلون لأن فرنسا كانت قد كسبت الحرب ، فظل تبادل العملة مربحاً ، فكانوا يقيمون قيمة القرنك ، فكانوا مثله : أيسر عليهم دخول أشييلية وإلرم . [في بحقيلة] من دخول زيورخ وأستردام .

وأما نحن فحين كنا في سن التطواف في العالم ، كانت قضى الرحلات الكبيرة قد قضى عليها انجهاً إلى الاستقلال الاقتصادي ، ثم لم تعد لنا مهمة القيام بالأسفار ، فقد كانوا يسلمون في كل مكان بالثور على طابع الرأسمالية ، بدافع من جنوح خبيث إلى توحيد العالم ، ولو أنا رحلنا لوجدنا ، دون جهد ، مظاهر وحدة أخرى أكثر جلاء : هي المدافع في كل مكان . وأمام المعركة التي كانت تهدد بلدنا ، فهمنا جميعاً — رحالة وغير رحالة — أننا لسنا مواطنين عالميين ، ما دنا لم تكن نستطيع أن نحمل من أنفسنا سويسريين أو سويديين أو برتغاليين .

وارتبط مصير أعمالنا الأدبية نفسها بمصير فرنسا في الخطر . وكان من سبقونا من
إخواننا يكتبون لنفوس فارغة ، ولكن لم يكن من فراغ لدى الجمهور الذي
كنا بسبيل التوجه إليه بدورنا : فقد كان هذا الجمهور مؤلفاً من رجال من نوعنا
يتوقعون — مثلنا — الحرب والموت . ولم يكن هناك سوى موضوع واحد — يلام
هؤلاء القراء الذين لا فراغ عندهم ، والذين هم مشغولون ، دون انقطاع ، بمشكلة
واحدة — هو موضوع حربهم وموتهم الذي كان علينا أن نكتب فيه . وهكذا حين
اندجنا في التاريخ في عنف ، لم يكن لنا سوى أن نضع أدباً ذا طابع تاريخي .
ولكن أسألة وضعا — فيا أعتقد — إنما مردها إلى الحرب والاحتلال ،
فلإنهما — حين زجا بنا في عالم في حالة من التوبان — قد أكرهانا أن نكتشف
الطليق في صميم النسبية نفسها . فقد كانت القاعدة التي لب بمقتضاها أسلافنا هي إقناض
العالم كله ، لأن الألم تنفدية ، ولأنه لا أحد شرير بإرادته ، ولأنه لا يمكن سبر
غور القلب الإنساني ، ولأن الفضل الإلهي قسمة سواء بين الناس . ومعنى هذا أن
الأدب — فيا عدا الطرف اليساري من السيراليين الذين لا يفكرون سوى خلط
أوراق اللعب — كان يتجه إلى تقرير نوع من النسبية الخلقية . ولم يعد المسيحيون
يعتقدون في الجمع ؛ وكانت الخطيئة هي المكان الخالي من الله ، والحب الجسدي
نوما من حب الله ضل طريقه . وبعاً أن الديمقراطية كانت متساعة تجاه كل
الأفكار ، حتى تجاه الفكرة التي تهدف إلى تحطيمها عن عمد ، فلإن النزعة
الإنسانية التي كانت تلتقن في مدارس الجمهورية جلت من التسامح أولى فضائلها :
فكانوا يتسامحون في كل شيء حتى في التنصب نفسه . وكان على المرء أن يتصرف
معتاق خبيثة وزاء أشد الأفكار حقاً وأكثر المواقف إسفافاً . وعند فيلسوف
هذا النظام : ليون « برانشفيج » ^(١) — وهو الذي أمضى حياته كلها في تمثيل

(١) Léon Brunschwig (١٨٦٩ — ١٩٤٤) من قادة الفكر الفلسفي في

الأشياء وتوحيدها والتأليف بينها في اتجاه واحد — أن الشر وانحطاً ليسا سوى مظهر خادغ ، وأنهما من ثمار الضرقة والتحديد والغائية التي تنعدم حين تتحطم الحواجز بين حدود النظم والجماعات . وتابع الراديكاليون في هذا « أوجست كوت » ، فقالوا إن التقدم معناه نماء النظام ، إذن فالنظام موجود سلفاً بالإمكان ، مثل قبة الصائد في الأكلز المصورة ، ما على المرء سوى اكتشافها . وكانوا يعضون في ذلك وقتهم ، وفيه كان مرانهم الفكرى ، وبه كانوا يبدرون كل شيء مبتدئين بأنفسهم . وعلى الأقل عرف الماركسيون حقيقة الاضطهاد والاستعمار الرأسمالى وصراع الطبقات والبؤس ؛ ولكن الديالكتيكية المادية كان من أثرها — وهذا ما وضعته في مكان آخر — العمل على تلاشي الخير والشر معاً ، فلم يبق سوى التقدم التاريخى . ثم إن شيوعية ستالين لا تعزو إلى الفرد أهمية كبيرة ، حتى إن أنواع المذاب ، بل وموت الفرد نفسه ، لاجزاء لها إذا هي عاوت على تعجل ساعة الاستيلاء على الحكم . وحين ترك هؤلاء مبدأ الشر ، وقع هذا المبدأ في أيدي بعض ذوى النزعات المانوية — من القاشيين وفوضوي اليمين — فاستخدموه لتبرير حديثهم وحسدهم وعدم فهمهم للتاريخ . وكان هذا كافياً لإسقاط اعتبار ذلك المبدأ . ففي الواقعية السياسية كافى المثالية الفلسفية ، لم يؤخذ الشر مأخذ الجد .

وقد علمونا أن نأخذ الشر مأخذ الجد . وليس ذنبنا ولا فضلنا أننا عشنا في زمن كان فيه التكوين من وقائع الحياة اليومية . وهامى ذى المذابح التي حدثت من الألمان في أما كن : « شاتوبريان » Chateaubriant و « أورادور »^(١)

== فرسا في القرن العشرين ، وقد درس طبيعة الفكر والملائكة الوثيقيين التقدم العلمى والرياضى وبين تطور الفلسفة النظرية . ومن كتبه : « مراحل الفلسفة الرياضية » (١٩١٣) و « تقدم العلوم في الفلسفة الغربية » (١٩٢٧) و « العقل والدين » (١٩٣٩) .

(١) Oradour-sur-Glane في هذه المدينة وقعت مذبة من أفظع المذابح التي ارتكبها الألمان ضد شعب فرنسا في ١٠ من يونيو عام ١٩٤٤ .

وشارع : « دى سوسيه » و « وتول » Tulle و « داشوا » و « أشويتز » Auschwitz ، كلها قد دلتنا على أن الشر ليس مظهرأ ، وأن للمعرفة الكاملة لا تمحوه ، وأنه لا يتعارض مع الخير تعارض فكرة مضطربة مع فكرة واضحة ، وأنه ليس أثراً لأهواء يمكن شفاؤها ، أو لحاواف يمكن التغلب عليها ، أو زيف موقوف يمكن التماس المنز فيه ، أو جهل تمكن الاستنارة منه ، وأنه لا يمكن بحال دفعه ولا إصلاحه ، ولا رده إلى شيء آخر ، ولا مطابته بالزرعة الإنسانية المثالية ، كهذا الظل الذى كتب عنه « لا يينتز » أنه ضرورى لضوء النهار . قال « ماريشان » يوماً : الشيطان نقي خالص . ومعنى خلوته أنه لا شوب فيه ولا رجة . وقد تملنا معرفة هذا الخلو للرب الذى لا يمكن رده إلى شيء آخر . فقد كان يبهز بظهوره فى الملاقة الوثيقة التى تكاد تكون جنسية بين الجلاد وضحيته ، لأن التتكيل — قبل كل شيء — مشروع خزى . ومهما تكن ضروب هذا التتكيل ، فإن الضحية التى يسامه هو الذى يفصل أسيراً فى تمديد اللحظة التى تصبح فيها غير محتملة والتى عليه فيها أن يتكلم . والسخرية الكبرى فى أمر التعذيب هى أن الذى يسامه — حين يقع فى الفخ فيعترف — يستسلم لإرادته ، بوصفه إنساناً ، فى جحوده أنه إنسان ، ويكون بذلك شريكاً فى الإثم الجلاديه ، ويتردى بمحض عمله فى هوة الضمة .

وهذا ما يعرفه الجلاد ، فهو يقرب هذا الظور ، لا لى يستتج منه ما يرغب فى الحصول عليه من معلومات غسب ، ولكن لأن فيه دليلاً آخر له على أنه على صواب فى استخدام التعذيب ، وأن الإنسان حيوان يجب أن يساق بالسياط . وهكذا يحاول نحو الإنسانية فى جاره ، بل ويحاول — نتيجة قلق — أن ينعو الإنسانية فى نفسه هو ؛ ذلك أنه يعرف أن هذا المخلوق — المنتحب المتصعب عرقاً الملتطخ بالأدران ، والذى يستبيح الغزو ، ويستسلم فريضة الإغواء ،

وفي حشرة كشميق النساء ، فيعطى كل شيء ، ويوغل في خياناته في غيرة الاحتدام ، لأن شعوره بما يفعل من شر بمثابة حجر في عنقه يحثه دائماً إلى الأسفل — يعرف أنه على صورته ، وأنه يتحرش بنفسه هو بقدر ما يتحرش ب تلك الصورة ؛ فإذا أراد أن يهرب مما يخصه من هذه المهانة الشاملة ، فليس له من ملاذ سوى تأكيد عقيدته العمياء في نظام حديدي يحتوى — مثل الصدرة — على أذناس ضئفا ، وبالاختصار : ملاذه هو في وضع مصير الإنسان بين يدي قوى غير إنسانية . وتأتى لحظة يتفق فيها المنكل والمنكل به : أما الأول فلا أنه أرضى — رمزياً — حقه على الإنسانية كلها في ضحية واحدة ، وأما الثاني فلا أنه لا يستطيع أن يتحمل خطيئته إلا بالسير فيها إلى أقصى حد ، ولا يستطيع أن يعانى حقه على نفسه إلا بحقه على الآخرين معه . وربما لقي الجلال حقه شفقاً فيما بعد ؛ أما الضحية — إذا نجى من القتل — فربما يستطيع أن يسترد مكائده : ولكن من يطل هذا القداس الذى اشتركت فيه حريتان في هدم ما هو إنسانى ؟ كنا نعرف أنهم كانوا يحتفلون^(١) بذلك القداس بعض الوقت في كل مكان في باريس ، حين كنا نأكل أو ننام أو نضاج النساء . وسممنا الشوارع كلها تصيح ، وضمنا أن الشر — الذى هو ثمرة الإرادة الحرة المسيطرة — مطلق كالخير . وربما يأتى يوم فيه يطل عصر سميد على الماضى فيرى في هذه الأنواع من التذويب والمار طريقاً من الطرق التى أدت إلى توفير السلام له . ولكننا لم نكن في جانب التاريخ الذى انتهى ؛ ولكننا — كما قلت آنفاً — كنا قد وضعنا في

(١) واضح أن المؤلف يعبر إلى حوادث تذيب الأسرى ، مما يمكن أن يكون مفار أزمة من أزمات الضمير عند من يقوم بمثل هذا التذويب . وأزمة الضمير هذه إلباية الطابع ، وصفها المؤلف في مسرحيته الأخيرة : « سجناء ألنوا » . وقد كتبنا في ذلك مقالاً في مجلة « الكاتب » ، عدد مايو ١٩٦٤ .

موقف ، بحيث كانت تبدوا لنا كل دقيقة نحياها وكأنها شيء لا يمكن التخلص منه ، فاستخلصنا من ذلك ، على الرغم منا ، هذه النتيجة التي تبدو مؤلة للنفوس الجيلة : وهي أن الشر لا يمكن أن ينبى عنه .

ولكن ، من جهة أخرى ، لم يحكم أكثر رجال المقاومة بما يراد الحصول عليه منهم من سر ، على الرغم من أنهم ضربوا وأحرقوا ، وقتلت أعيانهم ، ورُضت عظامهم ، فخطوا بذلك دائرة الشر ، وأكدوا — من جديد — ما هو إنسانى بالنسبة لهم ، وبالنسبة لنا ، وبالنسبة لمن نكلوا بهم أنفسهم . وقد قلوا ذلك دون شهود ، ودون عون ، ودون أمل ، بل ودون عقيدة غالباً . وكان معنى ذلك عديم ليس هو الاعتقاد فى الإنسان ، بل إرادة ذلك الاعتقاد . وقد تأمر كل شيء على تثبيط همهم : فكم من الأمارات حولهم ، وهذه الوجوه المظلة عليهم ، وهذا الألم فيهم ، وقد تضافر كل شيء على حملهم على الاعتقاد أنهم ليسوا سوى حشرات ، وأن الإنسان حلم مستحيل تحمل به جماعة من الصراصير والجحان ، وأنهم سيفيقون من نومهم هوام^(١) مثل العالم . وهذا الإنسان كان يجب ابتكاره فى جسيمهم المثلكل بها ، وفى أفكارهم المطاردة التي كانت تخونهم بطقاً ، على أساس من لا شيء ومن أجل لا شيء ، فى المطلق الذى لا مقابل له : لأن فى الباطن الإنسانى وحده استطاع تمييز الوسائل والغايات ، والقيم ، والأشياء الراجعة ، ولكنهم كانوا لا يزالون من ذلك كله فى بدء خلق العالم . ولم يبق لديهم سوى الفصل نهائياً فيما إذا كان فى صميم العالم شيء أكثر من السيطرة الحيوانية . وكنا على علم بهذا ، وقد ظلوا صامتين ، ومن صمتهم ترك الإنسان . وكنا على علم بهذا ، إذ كنا نعلم أن فى كل لحظة من نهار ، وفى الأركان الأربعة من باريس ،

(١) يظن المؤلف هذه الأفكار كلها فى مسرعته للشار إليها فى المباحث السابق .

كان الإنسان يقوض ويتحطم ويتآكد مائة مرة . واستغرقنا هذه الأنواع من التعذيب ، فلم يكن بعض أسبوع لا يسائل كل منا نفسه : « إذا عذبت فإذا أفضل ؟ »

وكان هذا التساؤل وحده يذهب بنا — بالضرورة — إلى حدود أنفسنا وحدود ما هو إنسانى . وكنا نترجح بين البلد الذى لا يملكه أحد حيث تكفر الإنسانية بنفسها ، والصحراء القاحلة حيث تنبجس الإنسانية ويتم خلقها . وكان من سبقونا مباشرة من أسلافنا فى العالم — الذين كانوا قد تركوا لنا ميراث ثقافتهم وحكمتهم وعاداتهم وأمثالهم ، والذين بنوا للمنازل التى كنا نسلكها ، ونصبوا على الطريق تماثيل عظائهم — كانوا يمارسون فضائل متواضعة ، ويمسكون بأنفسهم فى مواطن اعتدال ، فكانت خطاياهم لا يجعلهم يسفون إلى درجة لا يكتشفون فيها خونهم من هم أكبر منهم إثمًا ، وكانت لا تسمو بهم فضائلهم إلى درجة لا يدركون فيها قوتهم من هم أفضل منهم . وعلى مدى البصر ، كانوا يبصرون ناسًا ، كما يترامى من أمثالهم نفسها التى كانوا يعملون بها ، وقد تملأها عنهم ، كافى قولهم : « يحسد الأحمق دائماً آخر أكثر منه حقاً يسحب به » و « المرء دائماً فى حاجة إلى أصغر منه » ، كما كانت طريقتهن فى التأمس فى الكروب — يمشلهم فى كل حال لمن هو أسوأ منهم — تدل دلالة الأشياء الأخرى على أنهم كانوا يرون الإنسانية بيئة طبيعية لا حدود لها ، ولا يمكن الخروج منها ، ولا بلوغ أطرافها ؛ وكانوا يمتون جميعاً عن طيب طوية ، دون أن يسيروا غور حالاتهم ؛ ولهذا أولاهم كتبهم أدباً ذا مواقف وسط . ولكننا لم نعد نستطيع أن نجد طبيعياً أن نكون ناساً على حين خيرة أصلنا ، إذا كانوا قد أخذهم العدو ، لم يكن لديهم انقياد إلا بين الضمة والبطولة ، أى بين طرفين متناقضين من الحال الإنسانية لا شيء وراءها . فأما الجبناء والخنونة فكل الناس فوقهم ، وأما الأبطال فكل الناس دونهم . وفى الحال الأخيرة التى كانت غالبية عليهم ، لم يعودوا يشعرون

بالإنسانية يشتهر غير محدودة ، بل شملة ضئيلة فيهم ، وهم الراعون لها وحدهم ، وتمثل كلها في الصمت الذى يعارضون به جلاذيتهم ، ولم يبق لهم سوى الليل الطويل القلبي من الوحشية والجبل ، بل إنهم لم يعودوا يبعثون في ذلك الليل ، ولكنهم يحسون به — تخميناً — بما يحسون من برد الثلوج الذى يتدفق فيهم .

وكان لدى آباءنا شهودٌ وقذوات . ولكن لم يعد هناك شيء ، من هذا ، لدى هؤلاء الرجال في النكال . و « سانتيكروبيرى »^(١) هو الذى قال في أثناء بضعة خطرة : أنا وحيدى شاهدى الخالص . وهكذا هم : فالتقى ومرارة الإحمال وعرق الدماء يبدأ الشعور بها لدى الإنسان حين لا يستطيع — بعد — أن يكون له شاهد آخر سوى نفسه ؛ وحينذاك يتجرع الكأس حتى التلذذ ، أى يمانى حالته الإنسانية حتى آخر رفق . نعم ، هيات أن تكون قد شعرنا جميعاً بهذا القلق ، ولكنه كان يراودنا جميعاً في صورة وعد أو وعيد . وطوال خمس سنين عشنا في ذهول ؛ ولأننا لم نستخف بمهنتنا في الكتابة ، فقد انعكس هذا الذهول فينا كعنبنا ، فشرعنا في خلق أدب ذى مواقف متطرفة . ولا أزم ، بحال ، أننا في هذا أرفع قدرًا من كبار أقراننا ؛ بل الأمر على نقيض ذلك ، فقد كتب « بلوك ميشيل » — الذى كلفته ممارسته لحقه في الكلام ثمنًا غالياً — في مجلة « العصور الحديثة » ، يقول : في الأحداث الكبيرة يلزم للمرء من الفضائل أقل مما يلزمه في صغار الأحداث ، ولست أنا الذى يفصل فينا إذا كان على صواب ، ولا فيما إذا كان خيراً للمرء أن يكون چانسينيا [جبريا] أو يسوعيا [من دعاة حرية الإرادة] .

(١) Saint-Ernpéry (١٩٠٠ — ١٩٤٤) كان بحاراً ، ثم صار ملجأ ، واعتزل الحرب العالمية الأخيرة ، وانضم بعد هزيمة فرنسا إلى قوى التحرير في شمال أفريقيا . وقد كتب قصصاً كثيرة عد بها من كبار الكتاب الفرنسيين المحدثين ، ومنه قصيدته بطولته الإنسان ونمطه في الكون ، وعزج فيها بين الأفكار الفلسفية وتصور المناهات الإنسانية .

وبالأحرى : أحسب أنه يلزم المرء قليل من كل منهما ، وأن الإنسان لا يمكن أن يكون چانسنيكاً ويسوحيكاً في وقت مكا . فنحن ، إذن ، چانسنيون ، لأن العصر صمعتنا كذلك ؛ وبما أنه جعلنا نحس أقصى حدود أفضنا ، فإننا أقول إننا جميعاً كتاب ميتافيزيقيون . وأحسب أن كثيراً منا سيرفضون هذه التسمية ، أو لا يقولونها إلا في تحفظ ، ولكن منشأ هذا سوء فهم ، لأن الميتافيزيقية ليست جدالاً جديداً في ميادى تجريدية تستعصى على التجربة ، بل هي مجهود نحى^٢ للاحاطة بالباطنة بالحال الإنسانية كلية .

وبما أن الظروف ألجأتنا إلى اكتشاف الضبط التاريخي كما اكتشف « تورنتلي » الضبط الجوى ، ورمت بنا قسوة الزمن في هذه القطيعة ، حيث يمكن المرء أن يرى حالتنا الإنسانية حتى حالات تطرفها وجانبها الأحمق الحال وليل جهلها ، كان علينا واجب ربما لن يتوافر لنا من القوة ما يميننا على أدائه (وليست هذه أول مرة يفوت على عصر من العصور فئسه وفلسفته لأنه أعوزته للوهبة) ، وهذا الواجب هو الجمع بين المطلق الميتافيزيقي ونسبية الواقع التاريخي والتوفيق بينهما ، وهو ما أسميه — عاجزاً عن تسمية أفضل — بأدب الظروف الكبيرة [١٠] . فليست للسأفة لدينا هي المروء في الأبدى ، ولا التقلى تجاه ما يسيه السيد « زاسلافسكى » M. Zaslavsky — الذى يصعب قل كلامه — فيما كتبه في جريدة البرافدا : « التقدم التاريخي » . فهذه المسائل — التى يضيئ لنا عصرنا والتى ستظل دائماً مسائلنا — من نوع آخر : فكيف يمكن للمرء أن يعمل نفسه إنساناً في التاريخ وبالتاريخ ومن أجل التاريخ ؟ وهل ثم تأليف يمكن بين شعورنا الوحيد — الذى لا يمكن رده إلى شيء آخر — وبين نسبيتنا ، أعنى تأليفاً بين نزعة إنسانية توكيدية وبين نزعة منظورية [أى نزعة تقول بأن كل رأى هو وجهة نظر] ؟ وما جلالة الأخلاق بالسياسة ؟ وكيف

تتحل التهمة ، لا في مقاصدنا العميقة فحسب ، بل وفي النتائج الموضوعية لأعمالنا ؟
وفي حال الضرورة تمكن معالجة هذه المسائل تجريبياً بالتأمل الفلسفى . ولكننا
— نحن الذين نريد أن نعيش هذه المسائل ، أى ندعم أفكارنا بهذه التجارب
الخيلية البينية التى نسمى : القصص — كنا ، فى البدء ، نتصرف فى نطاق
القواعد الفنية التى حللتها آفكا^(١) ، والتى هى فى غاياتها متعارضة مع أغراضنا أشد
التعارض . وبما أن هذه القواعد قد استكملت وجودها ، بخاصة ، كى يمكن بها حدوث
حياة فردية فى صميم مجتمع مستقر ، قد كانت تسمح بالتسجيل والوصف والشرح
للاتجاهات والاتجاهات وأنواع التضام والتحلل البطيء لنظام خاص وسط عالم
ساكن ؛ فى حين كنا — منذ عام ١٩٤٠ — فى وسط إعصار ، إذا أردنا أن
نتخذ فيه وجهة وجدنا أنفسنا فجأة فى صراع مع مسألة من نوع أشد تعقيداً من
ذلك ، كما أن معادلة الدرجة الثانية أشد تعقيداً من معادلة الدرجة الأولى . فكان
يقصد إلى وصف علاقات نظم مختلفة جزئية بالنظام الكلى الذى يحويها ، فى
حين أن هذه النظم جميعاً فى حركة ، وتتوقف حركاتها بعضها على بعض .

فى عالم القصة الفرنسية المستقر ، فيما قبل الحرب ، كان المؤلف فى لحظة
السكون المطلق ، يمثل فيه السكون المطلق ، فكانت لديه معالم ثابتة يحدد بها
حركات شخصياته . ولكن ، بما أننا كنا مبحرين^(٢) على سفينة نظام فى أوسع
تطور ، لم نكن نستطيع أن نعرف سوى حركات نسبية ؛ ففى حين كان أسلافنا
يحسبون أنفسهم قائمين فى خارج التاريخ ، وأنهم ارتفعوا ، بمقابلة من جنابهم ، فوق
ثم يستطيعون فيها أن يحكموا على الحوادث فى الحقيقة ، غاصت بنا الظروف فى

(١) انظر الفصل السابق .

(٢) انظر معنى هذه الصورة ، انظر ما قاله المؤلف سابقاً فيما يخص رمان بانكس ، وعلينا
عليه ، ص ٩٢ — ٩٣ . واملحها .

عصرنا ، فكيف كان يمكننا ، إذن ، رؤية العصر في عمومه ، مادامنا كنا في داخله ؟ وما دما قد وُضعتنا في موقف ، فالقصص التي كان يمكننا أن نشكر في كتابتها هي قصص للمواقف ، بدون رواية فيها ، ومن غير شهود يطعنون كل شيء ، وموجز القول : كان علينا — إذا أردنا أن ننتدب بعصرنا الذي نعيش فيه — أن نقبل بقواعد الفن القصص من آلية « نيوتن » إلى النسبية العامة ؛ وأن نجعل كتبنا آهلة بأنواع من الوعي نصف واضحة ونصف غامضة ، ربما تتجاوب معها جميعاً ، ولكن لا يكون لأى منها وجهة نظر متميزة في الحدث أو في ذات نفسه ؛ وأن نقدم في قصصنا أفراداً تكون حقيقتها نسيجاً مضطرباً متناقضاً من التقديرات التي يحكم بها كل فرد على الأفراد الآخرين وعلى نفسه ، ويحكم بها كل الأفراد على كل واحد منها ، فلا نستطيع أبداً أن تفصل أنت — من داخلها — فيما إذا كانت تغيرات مصارها صادرة عن مجهوداتها ، أو عن أخطائها ، أو عن مجرى العالم ؛ وكان علينا أخيراً أن نترك في كل مكان شكوكاً وأنواعاً من التوقع ومواضع غير كاملة ، لنضطر القارئ أن يقوم بنفسه بأنواع من التخمين ، موحين إليه بالشعور بأن آراءه — في حققة القصة وشخصياتها — ليست سوى فكرة بين أفكار أخرى كثيرة ، وبدون أن نقوده إلى التنبؤ بشعورنا ، ولا أن ندعه يفعل .

ولكن — من جهة أخرى ، كما قد وضحت — كان شعورنا بالتاريخ يصبح من وضعنا ، إذ كنا نحيا يوماً بيوم ذلك المطلق الذي كان يبدو — أولاً — أن التاريخ قد انتزعنا إياه . فإذا كانت مشروعاتنا وعواطفنا وأعمالنا قابلة للشرح ، ونسبية من وجهة نظر التاريخ الذي وقع ، فإنها قد اكتسبت — في هذه القطيعة ومنعمرات الحاضر وريته — كثافتها التي لا سبيل إلى ردها إلى شيء آخر . ولم نكن نجعل أن عصرنا سيأتي يستطيع فيه المؤرخون أن يحولوا في كل ناحية من

تلك الفترة التي كنا نحياها عمومين دقيقةً دقيقةً ، فيؤمنون ماضينا بما كان يمكن أن يكون عليه مستقبلنا ، ويفصلون في قيمة مشروعاتنا بتأجيلها ، وفي صدقنا في نيائنا بنجاحها ؛ ولكن امتناع إعادة عصرنا الحاضر أمر لا يمنح سوانا ، فكان علينا أن نتخذ أنفسنا أو نهلك متخبطين في هذا الزمن الذي لا يقبل الإعادة . وكانت الحوادث تنقض علينا كاللصوص ؛ وكان علينا أن نقوم بمهمتنا الإنسانية في وجه ما لا يستطيع فهمه ولا الباطع عنه ، وأن نراهن ، ونلجأ إلى التضمين دون برهان ، وأن نشرع في أعمالنا في حيرة ، وأن نتأرجح غير أمل . وقد يستطيع شرح عصرنا ؛ ولكن لا يمنع هذا أنه هو كان لدينا غير قابل للشرح . ولن يستطيع انتزاع هذا للذائق المر الذي جربنا إليه وحدنا ، وسيختفي هذا للذائق باختلافنا .

وكانت قبس من هدمونا من إخواننا تحكى الحوادث في الماضي ، وكان التابع الزمني لأحداثها تتراعى من ورائه العلاقات المنطقية والصلات العالمية ، والحقائق الخالدة ؛ فكان أقل تميز نفهوماً سلفاً ؛ وكانوا يقدمون لنا فيها أموراً عاشها الناس وفكروا فيها من قبل ، وربما يناسب هذا الفن مؤلفاً يعتزم ، بدق قرنين ، كتابة قصة تاريخية عن عام ١٩٤٠ . ولكننا إذا أحلنا الفكر فيها نكتب مستقبلاً اقتنعنا أن أى فن لا يمكن أن يكون فننا ما لم يرد إلى الحادثة طراوتها الشرسة وغوضها واستحالة التنبؤ بها ، وما لم يرد إلى الزمن مجراه ، وإلى العصر كثافته المتوعدة الجليظة ، وإلى الإنسان صبره الطويل . ولم تكن نريد أن ندخل على جمهورنا المنزور بأنه أسعى من عالم ميت ، بل كنا نتمنى أن نأخذ بمنجناقه : فلتكن كل شخصية من الشخصيات الأدبية بمثابة فتح يقع فيه القارئ ، ليرى به من شعور إلى شعور ، كما يرى به من عالم مطلق يستعصى على البواء ، إلى عالم آخر مطلق كذلك ، وليظل شكاً في شكوك الأبطال نفسها ، مضطرباً

باضطرابهم ، مضطرباً بمحاضرم ، وينوء تحت عبء مستقبلهم ، محاضراً بإدراكاتهم الحسية ومشاعرهم ، كأنها صخور عالية الملمن طلوع ، وليشعر أخيراً أن كل مزاج من أمزجتهم وكل حركة في فكرهم ، تحوى الإنسانية كلها ، وأنها — في زمانها ومكانها — في صميم التاريخ ، وأنها — على الرغم من اختلاس المستقبل للحاضر اختلاسا دائما — انحدار لا ملاذ منه نحو الشر ، أو صعود نحو الخير صعوداً لا يمكن لمستقبل ما أن يمارى فيه . وهذا ما يشرح عندنا النجاح القى أولياته مؤلفات « كافكا »^(١) ، وكتاب القصة الأمريكيين .

أما « كافكا » فقد قيل عنه كل شيء : فقيل إنه كان يريد رسم البيروقراطية وضروب تقدم الفساد ، وحال اليهود في أوروبا الشرقية ، والبحث عن التماثل للذبيح ، وعالم القبيض الروسى حين يميز القبيض . كل هذا حق ، وأقول إنه أراد وصف الحال الإنسانية . ولكن الذى لسناء بوجه خالص ، هو أنه — في هذه الدعوة المرفوعة دائماً ، والذى تنتهى لجأه نهاية سيئة ، والذى قضاتها مجهولون لا يمكن الوصول إليهم ؛ وفي الجهود المباشرة للتمهين لمعرفة مسائل الاهتمام ؛ وفي الدفاع المدعم في تجلده والذى يرتد ضد المدافع ويذكر بين أدلة الاتهام ؛ وفي هذا الحاضر الذى يحياه الأشخاص في مثابة على حين مفاتيحه في مكان آخر — في هذا كله ، كنا نعرف التاريخ ، ونعرف أنفسنا في التاريخ . وكنا بيدين من « فلوير » ومن « مورياك » ، إذ كان فيما كتب « كافكا » — على الأقل — طريقة جديدة لتقديم مصائر مخلوقة ، أرسيت قواعدها على متفجرات كامنة ، وقد عشت في دقة وبراعة وتواضع ، لجمل المظاهر تبين عن الحقيقة التى لا يمكن ردها إلى شيء آخر ، ولجل القراء على الإحساس — وراء

(١) Franz Kafka (١٨٨٣ — ١٩٢٤) كاتب تشيكوسلوفاكى يكتب بالألمانية ، يبر في قصصه عن جانب الحق في الوجود الإنسانى .

هذه المظاهر — بحقيقة أخرى لا نمطاً أبداً. ولا نحاً كي «كافكا»، ولا نتجبه من جديد، ولكن كان علينا أن ننتاح من كتبه باعثاً من بواث التشجيع العظيمة القيمة، على أن نشد طلبنا في مكان آخر. أما الأمر فيكون فليست قسوتهم ولا تشاؤمهم هما اللذان أترا في نفوسنا : فقد عرفنا فيهم أناساً غرهم الأحداث، تأهين في قارة مفرطة في سعتها كما كنا تأهين في التاريخ، ويحاولون، بدون تقاليد، وبالوسائل الميسورة، أن يعبروا عن ذهولهم وقطبيتهم بين أحداث تستعصى على الفهم. وليس نجاح « فولكنر »^(١) و « همنجواي »^(٢) و « دوس »^(٣) بأسوس، « أترأ للولوع بكل جديد، أو على الأقل لم يكن كذلك ابتداء، ولكنه كان. رد فعل مباشر دفاعي من جانب أدب أحس بأنه مهدد، لأن قواعد الفنية وأساطيره لم تعد تسمح له بمواجهة الموقف التاريخي، فلقح نفسه بطرق أجنبية ليستطيع ملء وظيفته في مظانها الجديدة. وهكذا، في نفس اللحظة التي كنا فيها نواجه الجمهور، فرضت الظروف علينا القطيعة مع أسلافنا، إذ كانوا قد اختاروا المثالية الأدبية، فكانوا يقدمون لنا الحوادث من خلال ذاتية متميزة، أما نحن فقد كانت النسبية التاريخية — بتسويتها، ابتداءً، بين كل أنواع الذاتية [١١] — قد ردت إلى الحادثة الحية كل قيمتها، وهدتنا في الأدب عن طريق الذاتية المطلقة، إلى الواقعية التوكيدية، وكان أسلافنا يفكرون في تبرير مشروعهم الجنوني في الحسكية تبريراً ظاهراً على الأقل، جذكير نادماً في قصصهم — صراحة أو إضمحاراً — بوجود مؤلف؛ وأما نحن فكاننا نتنفي

(١) W. Faulkner من كتاب القصة الأمريكية المعاصرة، ولد عام ١٨٩٧،
وتال جائزة نوبل عام ١٩٥٠.

(٢) Ernest Hemingway كاتب القصة الأمريكي، ترجمت قصته : « لمن تدق
الأجراس » إلى اللغة العربية، جائزة نوبل عام ١٩٥٤.

(٣) Dostoevsky كاتب قصص واقعية أمريكي، ولد عام ١٨٦٦.

أن تقوم كتبنا في الهواء وحدها ، وأن الكلمات — بدلا من أن تنبج إلى الخلف نحو القى خطها ، منسيةً معزولة غير ملحوظة — تكون مثل مراكب الانزلاق على الثلج ، تنجح بالقراء وسط عالم لاشهود فيه ، وموجز القول : تمنينا أن يكون لكتبنا وجود كوجود الأشياء والنبات والحوادث ، لا على أنها — أولا — من إنتاج الإنسان ؛ وكنا نريد أن نطرد الصدفة من قصصنا ، كما طردناها من علمنا . ولم نعد ، فيما اعتقد ، نحدد الجمال بالشكل ، بل ولا بالمادة ، بل بكثافة الوجود [١٢] .

قد بينت أن الأدب الذى يهتم بسرد حوادث الماضى يفسر عند مؤلفيه باتخاذ وضع للاشراف من الأعلى على الجماعة فى جعلتها ، وبينت كيف أن هؤلاء الذين يختارون أن يكتبوا قصصهم فى جانب التاريخ الذى وقع ، يبدأون فى إنكار أجسادهم وإحساسهم التاريخى ، وفى إنكار أن زمنهم غير قابل للاستعادة . وهذه الوثبة فى الأدبية أثر مباشر للقطيعة التى بينتها بين الكاتب وجمهوره . وعلى العكس من ذلك ، يفهم المرء ، دون جهد ، أن قرارنا فى توحيد اتجاه المطلق مع التاريخ مصحوبٌ بالجهد لأجل تسجيل هذا التوافق بين المؤلف والقارىء ، وهو ما كان قد شرع فيه من قبل الراديكاليون للمتدلون . حين يعتقد الكاتب أن لديه منافذ تطل على الأبدى ، فهو فوق أقرانه ، يتمتع بأضواء لا يستطيع توصيلها إلى سواد الشعب المرذول ، يدب كالهوام دونه ؛ ولكنه إذا توصل إلى التكسير فى أن المرء لا يهرب من طبقة بمشاعره الجليدة ، وأنه لا وجود فى أى مكان لشعور ذى امتيازات ، وأن الآداب ليست آداب نبل طوبى ؛ وإذا فهم أن خير وسيلة يصير بها المرء مقبولا فى عصره أن يستدبره ، أو أن يزعم أنه يعلو عليه ، وأن المرء لا يتعالى بمصره حين يهرب منه ، بل حين يواجه التبعة فيه بقصد تمييزه ، أى حين يتجاوزوه إلى المستقبل الأقرب ؛ حين يفهم ذلك كله

يكتب للجميع ومع الجميع ، لأن المسألة التي يبحث عن حلها بوسائله الخاصة هي مسألة الجميع . على أن من اشتركوا منا في المنشورات السرية في الحرب كانوا يتوجهون في مقالاتهم إلى الجماعة كلها . لم تكن مهيتين للأمر ، ولم تظهر فيه على جانب كبير من البراعة ؛ فلم يُنتج أدب المقاومة شيئاً ذابال . ولكن هذه التجربة أشعرتنا بما يمكن أن يكون عليه أدب موضوعه عالمي معنى .

وفي هذه المقالات غير الموقعة ، كنا ، بسلامة ، لا نمارس سوى التفكير السلبي الخالص في سليلته . ففي مواجهة اضطهاد سافر يسوع ، يوماً بيوم ، أساطير يدم بها نفسه ، كانت الحياة الفكرية هي الرفض . وغالباً ما كان يُقصد إلى نقد سياسة أو التشهير بتدبير تحكي ، أو التحذير ضد شخص أو ضد دهاية ؛ وعند ما كان يحدث لنا أن نمدح شخصاً نفى أو رمى بالرصاص ، فإنما كان ذلك لأنه توافرت لنا الشجاعة كي نقول : كلا .

وكان علينا أن نوقف العقلية القديمة التحليلية ضد المبادئ الفاعضة التركيبية التي كانوا يكررونها علينا مساء وصباحاً ، فيما يخص أوروبا ، والجنس ، واليهودي ، والحرب الصليبية ضد البلشفية ، لأن تلك العقلية وحدها هي القادرة على تمزيق هذه المبادئ إرباً . وهكذا كانت تبدو وظيفتنا الأدبية صدى متواضعاً لوظيفة التي كان يملؤها كتاب القرن الثامن عشر متأقنين عن جدارة . ولكن بما أننا — خلافاً لبيدرو وفولثير — لم نكن نستطيع أن تنسج على الطغاة إلا في القصص الأدبي ، ولو لتحليلهم بالمار من اضطهادهم ، وبما أننا لم تكن تربطنا بهم علاقة ما^(١) ، لذلك لم يتوافر لنا الرزم الذي نملكه الكاتبتين السابقتين وأمثالهما ، وهو الحرب من حالتنا — بوصفنا مضطهدين — بممارسة مهنتنا في الكتابة ؛ بل على

(١) لأن المضطهدين (يكسر الماء) هنا هم المختلون .

التقيض من ذلك ، كنا في صميم الاضطهاد قدم للجماة المضطهدة — التي نحن جزء منها — صورَ غضبها وآمالها . ولو كنا أوفر حظاً وأكثر فضائل وأقوى مواهبنا وأكثر اتحاداً وأحسن استجابة ، لكنا قد استطعنا أن نكتب النجاة الباطنة لفرنسا المحتلة . على أننا لو كنا قد وصلنا إلى ذلك ، لما كان مدعاةً للإفراط في إطراننا لأنفسنا : فقد كانت الجبهة الوطنية تقسم أعضائها على حسب منبهم ؛ ومن كانوا يعملون منا في حركة للقاومة في حدود تخصصهم ، لم يكونوا ليجهلوا أن الأطباء وللهندين وعمال السكك الحديدية كانوا يزودون تلك الحركة — في حدود تخصصهم — بمثل هو أهم كثيراً من عملهم .

ومهما يكن من شيء ، فإن هذا المسلك — الذي كان ميسراً لنا بسبب تقاليدنا الكبيرة الخاصة بالسلبية الأدبية — استهدف ، بعد التحرر من الاحتلال الألمانى ، خطر التحول إلى سلبية منظمة ، وإكالم القطيعة ، مرة أخرى ، بين الكتائب وجهود . وكنا [في حركة للقاومة] قد مجدنا كل أشكال الهدم : من الحرب من التجنيد ، ومن رفض الطاعة ، ومن التسبب في إخراج القطارات عن القضبان ، ومن إحراق المحاصيل بمحض الإرادة ، ومن المشروعات الإجرامية ، لأننا كنا في حرب . وقد انتهت الحرب ؛ فلو ظلنا على تلك الحال ، لصرنا من فئة السرياليين والفتات الأخرى التي جعلت من الفن شكلاً دائماً أساسياً من أشكال الاستهلاك . ولكن عام ١٩٤٥ لا يشبه عام ١٩١٨ . فقد كان جيلاً استدعاء الطوفان كي يضر فرنسا النافرة الشعبى التي كانت تحسب نفسها المسيطرة على أوروبا . وقد أتى الطوفان ، فماذا بقى للهدم ؟ وقد تم الاستهلاك الكبير للثبات بقي فيما بعد الحرب الأخرى في طرب ، وفي انفجار الانطلاق الذي يعقب القنط ؟ ولكننا اليوم تهددنا الحزب والجماة والكتاتورية ، فما زلنا منسورين بالضبط . وعام ١٩١٨ هو البعد ، فكان يستطاع إطلاق نيران الطرب احتفالاً

بمشرين قرناً من ثقافة وادخار . أما اليوم فلن النيران تنطفئ من نفسها ، أو تأتي أن تشتعل ، فزمن الأعياد غير قريب الإياب . في هذا العصر عصر البقرات السجاف ، يأبى الأدب أن يربط مصيره بمصير الاستهلاك للوغل في الزوال . وفي مجمع الاستعهاد للوفور الثراء ، قد استطاع حسابان الفن ترفاً أسمى ، لأن الترف يبدو علامة للدنية . ولكن الترف اليوم قد فقد خاصته للقدسة ، فقد جعلت منه السوق السوداء ظاهرة تحلل اجتماعي ، فقد الطابع القوي كان له من أنه « استهلاكٌ ملحوظ الشأن » ، وكان هذا الطابع يبعث نصف ما فيه من متعة ؛ إذ يتوارى المرء ليستهلك ويختل بنفسه ، فلا يكون في القمة من درجات السلم الاجتماعي ، بل على هامش المجمع ، فسيظل فن الاستهلاك الخفض في الهواء ، ولن يرتكز ، بعد ، على ملذات متينة ، كملذات الطهي والملبس ، وإذا زود بشيء ، فإنما يزود — في أضيق الحدود — فئة قليلة من التمييزين بأنواع الحرب الخلوي ، وبتع خرقاء ، وبفرصة الأسف على نعيم الحياة . وحين اهتمت أوربا كلها أولاً بالتمير ، وحين حرمت الأم نفسها من الضروريات من أجل التصدير ، قام الأدب (وهوالذي يساير كل المواقف ، شأنه شأن الكنيسة ، فيبحث عن سلامة نفسه في كل حالة) بالكشف عن وجهه الآخر : فالكتابة ليست الحياة ، كما أنها ليست ارتزاع المرء نفسه من الحياة ، ليتأمل — في عالم من الاستقرار — الماهيات الأفلاطونية ونماذج الجمال ، وليست هي ترك المرء نفسه يتمرق — كأنما اختزمت السيف — بكلمات مجبولة غير مفهومة آتية من الخلف : وإنما الكتابة ممارسة مهنة . مهنة تتطلب مرآة وعلاً مدعماً ، وصحيراً مهنيًا ، مع الشعور بالتيات . وهزم التيمات لسنا نحن الذين اكتشفناها ، بل الأرض على التقيض من ذلك : فيذ مائة عام والكاتب يحلم بتكريس نفسه لقننه في نوع من البرادة ، فيا وراء « انجلز » و « الشر » ، ويمكن أن يقال : في جيز ما قبل المعصية . وإنما المجمع

هو الذى قد وضع على عاتقنا—حديثاً—ما علينا من تكاليف وواجبات . وعلينا أن نمسك أن المجتمع يقدر أننا مخوفون جداً ، لأنه حكم بالإعدام على من تعاون منا مع العدو ، فى حين ترك رجال الصناعة الذين ارتكبوا نفس الجرم أحراراً . ويقال اليوم إن إقامة حصن الدفاع الأطلسى كانت خيراً من التحدث عنه . ولا أجد فى ذلك مدعاة عار كبير . حقاً ، بسبب أننا محض مستهلكين ، يبدو المجتمع غير رحيم بنا . وللؤلف حين يقتل رمياً بالرصاص يريح الأمة ، لأنه ليس سوى فم من الأقنوم المتطلبة للغذاء . وحاجة الأمة [١٣] إلى أقل منتج أعظم بكثير من حاجتها إليه . ولا أقول إن هذا عدل ، بل هو — على نقيض ذلك — باب مفتوح لكل صنوف الإساءة ، والرقابة والاضطهاد . ولكن علينا أن نفتبط ، لأن مهنتنا تقدر ببعض الأخطار . حيناً نكتب فى الخفاء ، كانت الأخطار بالنسبة لنا طفيفة ، وجسيمة بالنسبة لمصاحب المطبعة . وغالباً ما كان يعرفون من ذلك خجل ؛ وعلى الأقل تعلمنا من ذلك كيف نمارس نوعاً من الانكماش فى القول . حينما يمكن أن تكون الحياة ممناً لكل كلمة تقال ، يجب الاقتصاد فى القول . فليس لدى المرء وقت للهو بالأنتقام ، ويمضى المرء سريعاً إلى ما هو أدهى إلى المعجلة ، ويختصر الطريق . لقد زجت حرب ١٩١٤ بالقة فى أزمة ، وأقول عن طيب خاطر : إن حرب ١٩٤٠ أعطتها قيمة جديدة . ولكن أمنيئتنا — بعد أن أخذنا نصريح بأماننا فيما نكتب — أن نتحمل المخاطر على مسئوليتنا ؛ على أن من ينفى اسمه يضرر دائماً بخطر أعظم .

فى مجتمع يعتمد على الإنتاج ، وينقص الاستهلاك إلى حد الضرورة القصوى ، من الواضح أن يظل العمل الأدبى فيه بلا مقابل ؛ وحتى لو أفاضن الكتاب فى شرح ما كلفه العمل الأدبى من جهد ، وحتى لو أبان ، بحق ، أن هذا العمل ، إذا نظر إليه فى ذاته ، يحتاج إلى استخدام نفس القوى التى يحتاج

إليها في عمله الطبيب والمهندس ، فستظل الحقيقة قائمة : أن الإنتاج الأدبي لا يمكن أن يكون مثل متاع من الأمتعة . وبجانية العمل الأدبي هذه لا يمكن أن يمزتنا أمرها ، بل فيها كبريائونا ، إذ نعلم أنها صورة الحرية . فالعمل القوي بلا مقابل ، لأنه غاية مطلقة ، ولأنه يتمثل للنظر إليه على أنه نوع من الأمل المطلق . وعلى الرغم من أن العمل الأدبي لا يمكن أن يكون إنتاجاً بذاته ، ولا يجرى على أن يكونه ، فهو يطمح إلى تمثيل الضمير الحر لجمع منتج ، أى يعكس على المنتج صورة الإنتاج في عبارات حرة ، كما فعل «هيزودوس»^(١) فيما مضى . ولا نريد بذلك أن نقصد من جديد صلتنا بذلك الأدب المضجر الذى موضوعه العمل ، والذى كان « بطرس هامب »^(٢) أشأم مثليه وأكثرهم مجلبة للأساء . ولكن بما أن هذا النوع من التفكير للنشود لنا هو دعوة وتجاوز للحاضر في وقت معاً ، ففي نفس الوقت الذى يبين فيه للرء لأهل العصر أنهم وأعمالهم ، عليه أن يجلو لهم المبادئ والقوانين والقومات الباطنة لنشاطهم الإنتاجى . وإذا كانت السلبية مظهراً للحرية ، فالبناء مظهرها الآخر . على أن الحقيقة للزعمية المثيرة أن الحرية البناء لم تكن قط أقرب من الوعى بنفسها مما هى عليه في هذا العصر ، وربما لم تكن قط مستلبة أعمق مما هى فيه . ولم يكشف العمل قط عن

(١) شاعر إنغريزى من القرن الثامن قبل الميلاد ، مشهور بأشعاره الطليبية الخفية ، وللشهور أنه ألف كتاب « الأعمال والأيام » ، وهو مجموعة من النصائح الخفية والحكم خاصة بالأعمال ، في أسلوبها ملهى يؤكد فيه أنه لا نجاة للإنسان إلا بالعمل ، في حياة حلة بالنشاط والقل .

(٢) Pierre Hamp من كتاب القصة الفرنسية المعاصرة ، ولد عام ١٨٧٦ . بدأ حياته عاملاً في مصنع حلوى ، ثم من عمال السكك الحديدية . ووصف في قصصه الطويلة الكثير طرق الصناعة الحديثة لخطف المواد من بينه المادة الففل حتى تصير نتائجاً متاعاً كاملاً . ومن قصصه : « جهد الرجال » (١٩٠٨) و « السكة الحديدية » (١٩١٢) و « المهن » (١٩٣١) ولى القصة الأخيرة بصفت عن بدء حياته هو في المهن التى احترقها .

قوته الإيجابية بأقوى مما يكشف في هذا العصر ، على حين لم تكن قط متجانسة ودلائقه قد اختلست من العاملين بأكثر مما تختلس ، ولم يفهم العامل قط أنه كان يصنع التاريخ خيراً مما يفهم في هذا العصر ، في حين لم يشعر قط أنه جد ضعيف أمام التاريخ كما يشعر في هذا العصر . فلورنا ، إذن ، مرسوم : فالأدب ، بوصفه سلبية ، عليه أن يمارى في استلاب العمل ؛ وبوصفه خلقاً وتجاوزاً ، عليه أن يمثل الإنسان على أنه عمل خالق ، ويصحبه في جهده الذى يبذله في سبيل تجاوز استلابه الحالى نحو موقف أفضل . وإذا كان حقاً أن للقولات الأساسية للحقيقة الإنسانية هي للكمية والعمل والوجود ، أمكن ، إذن ، أن يقال إن أدب الاستهلاك اقتصر على دراسة العلاقات التى توحد بين الوجود والكمية ؛ فالإحساس مائل فيه على أنه متعة ، وهذا — فلسفياً — خطأ ، والذى يعرف فيه كيف يستمتع أكثر من سواء يكون نظيراً لمن وجوده أقوى . فن كتاب « عبادة النفس »^(١) إلى كتاب « تملك المالم »^(٢) وما بينهما من كتاب « الأغذية الأرضية »^(٣) و « يوميات برنابوت »^(٤) ، في كل هذه الكتب ، الوجود

(١) Le Culte du Moi من قصص نوريس باريس التى ظهرت عام ١٨٨٨ و ١٨٨٩ فوجئت القصة الفرنسية نحو مسائل الحياة الباطنة ، وأكدت ضرورة الفصل في أمر الأخلاق . ول الأصل : La Culture du Moi ، ونظده خطأ مطبعياً .

(٢) La Possession du Monde من بين رسائل « جورج دوهمال » في مسائل اللدنية الجديدة ، صدر عام ١٩١٩ ، وتظهر : « أحاديث في الضوضاء » (١٩١٩) و « أحاديث في التفكيك الأوربي » (١٩٢٨) و « مناظر من الحياة المقبلة » (١٩٣٠) .

(٣) Les Nourritures Terrestres انظر هامش ص ٣٧ من هذا الكتاب . ولأقربيه جيد كتاب الأغذية الأرضية (١٨٩٧) ثم كتاب « الأغذية الجديدة الأرضية » (١٩٤٥) .

(٤) Barnabouth الشخصية الأدبية التى خلفها « قاليري لاريو » في قصصه ، وهو « أسون برنابوت » ، نرى من أمريكا الجنوبية ، يرسل إلى بلاد أوربا ، وينظر إليها بروح الملوك ، ويبحث فيها ، بالإيقاع والإسراف ، عن اللغة وعن « المطلق » .

هو التملك . والعمل القنى - بقوله من مثل هذه اللذات - يزعم لنفسه أنه متعة أو وعد بمتعة ؛ وهكذا استحككت العقدة . أما نحن فعلى التقيض من ذلك ، إذ اقتضت الظروف منا أن نجاول العلاقات بين الوجود والعمل من ثنائيا موقفنا التاريخى . فهل المرء من صنع غيره ؟ أو من صنع نفسه ؟ وما العمل ؟ وما الغاية التى تبغى منه اليوم ؟ وكيف نعمل ؟ وبأى الطرق ؟ وما العلاقة بين الغاية والوسائل فى مجتمع مبني على المنفعة ؟ والأعمال الأدبية المستوحاة من مثل هذه المهام لا يمكن أن تهدف أولا إلى إعجاب الغير ؛ ولكنها تُغضب وتقلق ، ويثقلها المؤلف على القارئ ، واجبات تتطلب الأداء ، وتدعو إلى متابعة البحث دون وضع خاتمة له ، وتعمل على مشاهدة تجارب يظل المخرج منها غير يقينى . وبما أنها ثمرة عذاب وتساؤل ، فإنها لا يمكن أن تكون متعة للقارئ ، ولكنها عذاب وتساؤل . فإذا مُنعنا فيها النجاح ، لم تكن صنوف مسلاة ، بل مسائل تستغرق التفكير . ولا يُعرض فيها العالم كى « يُرى » بل كى « يُفهم » . ولن يفقد بذلك شيئا ، هذا العالم المتيق البالى البهيمى المريض ، بل سيكون أمره على تقيض ذلك . ومنذ « شوينهور » يردد الناس أن الأشياء تبين عن أعظم ما لها من قدر حينما يكتب الإنسان فى قلبه إرادة القوة ، ولا تغضى الأشياء بأمرائها إلا للمستهلك المتعطل ، وغير مسموح بالكتابة عنها إلا فى اللحظات التى لا يعرف فيها ماذا يُصنع بها . وهذه الأوصاف المضجرة فى القرون الأخيرة هى رفض للانتفاع : فلا عيس المرء العالم فى شيء ، بل يزدرده نيتا بعينه . ومعارضة من الكاتب لمذهب الفكر البرجوازى ، يختار - كى يحددنا عن الأشياء - اللحظة المتعازة ، حين تنقرض كل العلاقات التى كانت تربطها إلا الخيط الدقيق من النظر ، وحين تلوب هذه الأشياء تحت نظره ، حزمة مفككة من أحاسيس لذيذة . هذا هو عصر التأثيرات ، تأثر بمنظور إيطاليا ، أو أسبانيا ،

أو الشرق . وهذه المناظر التي ينشرها الأديب عن وحي ، يصفها لنا في اللحظة الدقيقة التي تصل نهاية تناول الطعام ببده الهضم ، حين تتمر اللذات ما هو موضوعي من الطعام ، وقبل أن يتقرض بحوامضها ؛ ففي وصفه تكون الحقول والغابات حقولا وغابات أيضاً وحالات نفسية سلفاً . فالكتب البرجوازية مأهولة بالم متجمد مصقول ، عالم العيشة الرخية في الريف ، يمد إلينا — على وجه الدقة — إما مسرة محشمة وإما حزناً فريداً ، ونراه من نوافذنا ، ولا نكون في داخله . وعندما يحل كاتب القصة عالم قصته بأهولاً بفلاحين ، فهم على تضاد مع الغلال الخالية في الجبال ومع الجرى القضي للأشجار ؛ وفي حين يمزقون بقوتهم الأرض مستغرقين في العمل ، يحملنا نراهم في ملابس عطلة الأحد . هؤلاء الفلاحون الثائرون في عالم عطلة الأسبوع يشبهون عضو الأكاديمية الذي كان موضع سخرية «يوحنا إيفل»^(١) ، والذي أدخله «بريقو»^(٢) في صورة من صورته التقريبية الهزلية (الكاريكاتورية) ، فجعله يمتدح قائلاً : « لقد خلطت في فهم الصورة » . وكذلك هؤلاء الكتاب ، فقد حولوا أولئك الفلاحين إلى أشياء وحالات نفسية .

وعندنا أن العمل يكشف عن الوجود ، فكل حركة ترسم وجوهاً جديدة على الأرض ؛ وكل وسائل فنية صناعية ، وكل أداة ، بمثابة طريق مطلق على

(١) Jean Eiffel رسام هزلي (كاريكاتور) فرنسي معاصر .

(٢) في الأصل Pruvost ولا نعلم أحداً يحمل هذا الاسم من بين كتاب فرنسا المعاصرين ، ونعتقد أنه خطأ مطبعي ، وأن المؤلف يقصد Marcel Prévost (١٨٦٢ — ١٩٤٠) كاتب من كتاب القصة الاجتماعية ذات الطابع الفني . وبلغ قمة شهرته في نهاية القرن التاسع عشر . ومن قصصه : « خريف امرأة » (١٨٩٣) و « أصابع اللذازي » (١٨٩٤) ثم سلسلة قصص بعنوان : « رسائل إلى فرانسواز » من عام ١٩٠٢ حتى عام ١٩٢٨ .

العالم ؛ وللأشياء من الوجود بقدر ما لها من طرق استخدام . ولم نجد — يمدُّ — مع أولئك الذين يريدون تملك العالم ، ولكن مع من يريدون تغييره . وإنما يكشف العالم عن أسرار وجوده بمشروع التغيير نفسه . يقول « هيدجر » : إن المرء يعرف المطرقة حق المعرفة حين يستعملها ليترك بها . ويعرف للسار كذلك حين يذقه في الجدار ، والجدار حين يذوق فيه للسار . وقد فتح لنا « ساتيكزويڤيرى »^(١) الطريق ؛ فأرانا أن الطائرة للطيّار عضو من أعضاء [١٤] الإذناك الحسنى ، وأن سلسلة جبال — في سرعة ستائة كيلو متر في الساعة وفي مرآها الجديد حين التحليق فوقها — هي عقدة ثمانية ، فهي تتراكم ، وتسود ، برووسها صلبة محترقة تجاه السماء ، تبث عن الأذى ، وعن الصدام ؛ في حين

(١) سبق أن عرفنا بهذا الكاتب (ص ٢٥٢) ونضيف هنا موجزين سبب إعجاب المؤلف به . فثلا في قصة هذا الكاتب التي عنوانها : « أرض الرجال » (١٩٢٩) في صورة سلسلة حكايات ومغامرات مركزة على أفكار ذات معنى خلق جيل . ومن تدور حول سيرة الطيّران ، سيرة المؤلف . وفيها يبين كيف يصارع الطيرون الموت في أقصى صورته فلا يخونوا الثقة التي أولتهم إياها أمتهم ، وبين كيف أن الطائرة ليست سوى آلة يستعملها كما يستعمل الفلاح حرثه ، ولكنها آلة عجيبة لاكتشاف « الأرض » وتحليل مظاهر الحياة فيها ، كي يقف المرء من وراء ذلك على أن الأرض هي المسكن الجدير بالإنسان . وفي حادثة من الأحداث تبرز فيها ، مع صاحب له ، موت محقق في الصحراء ، فأتى بقوى لإقناعه ، فرأى فيه « الإنسان » . وعنده أن الحقيقة لا تتجلى بالبرهنة عليها ، ولكنها تتبدى وتؤكد في أعمال الأفراد المتصدين عن رغبة وعن عقيدة تبين لهم أنهم يتصلون إلى شيء أسمى منهم ، فيتحولون من أفراد إلى « ناس » . ويقول : « حين تربطنا بإخواننا غاية مشتركة في خارج نطاق ذاتنا ، في هذه الحالة وجدنا نحيا ، وترتأ التجربة أن الحب ليس أن ينظر كلانا إلى الآخر ، بل أن ننظر جميعاً إلى اتجاه واحد » . ولئن يتوافر ذلك إلا إذا التزم كل فرد بصنوف من التضحية مرتبطة بعصر الإنسانية ، ويرى فيها منته . وفي قصته الأخرى : « الطيّران ليلا » يصور نموذجين : الرئيس القوي يصوغ أنواع الإرادة ، والمرموس الذي يقبل صنوف الخاتمة في المهنة التي ارتضاها حين ينفذ الأوامر . وليست علاقة أحدهما بالآخر علاقة السيد بالعبد ، بل علاقة الإنسان بالإنسان . غريتهما كليهما هي الانضمام التام لما يفرضه الواجب من ضرورة . وبالمثل وحده يستطيان تحقيق هذا الواجب حين يهدف السبل إلى غاية ليست محصورة في نطاق القات .

تجمع السرعة بقوتها القابضة وتضغط أطواء الجلباب الأرضى من حولها . فقفز مدينة « سانتياجو » لتصبح في جوار باريس ، وعلى ارتفاع أربعة عشر ألف قدم تتألق صنوف من الجاذبية كأنها قضبان سكة حديدية ، لتجذب مدينة « سان أنطونيو » نحو نيويورك . وبعد ، وبعد « همنجواي »^(١) ، كيف كان يمكننا أن نفكر في وصف الأشياء ؟ كان علينا أن نجعل الأشياء تنفوس في العمل ، كي تقاس كثافة وجودها لدى القارىء بوفرة الصلات العملية التي تربطها بالأشخاص . فاجل الجبل يتسلقه مهرب المضائق ، أو جاني الضريبة ، أو رجل من رجال المقاومة ، أو اجهله يخلق فوقه [١٥] طيار ، فإن الجبل سيتكشف فجأة عن هذه الأعمال المتشابكة ، ويقفز إلى خارج كتابك ، كما يقفز الجنى من قمعه . وهكذا يكشف الإنسان والعالم للمشروعات . وكل المشروعات التي نستطيع أن نتحدث عنها ترجع إلى مشروع واحد : هو صنع التاريخ . وما نحن أولاء مقودون باليد إلى حيث يجب علينا ترك أدب القول لننتج أدب العمل .

فالعمل بمثابة صنع في داخل التاريخ وتأثير في التاريخ ، أى أنه بمثابة عملية تركيبية للنسبة التاريخية والمطلق الخلقى والليثافيزيقى في هذا العالم المدو الصديق ، المربع المزاة ، كما يكشف عنه العمل ؛ هذا هو موضوعنا . ولا أقول إننا قد اخترنا هذه الطرق الوعرة ، فن المؤكد أن من يبتنا من يحقون في توسهم بعض قصص الحب الجميلة الحزينة التي لن ترى النور أبداً . وماذا يمكننا أن نفعل في الأمر ؟ فليست المسألة في أن نختار المصير الذي نعيش فيه ، بل في أن نختار كيف نكون في المصير .

وأدب الإحتاج الذي أخذ يظهر لن يُنسى الفلاس أدب الاستهلاك الذي هو

تقيضه ، ولا يصح أن يزعم أنه يفوقه في الكثرة ، بل يحتمل أنه لن يساويه أبداً . ولن يحلم أحد بتوكيد أن هذا الأدب سيمصل بنال غاية ، ويحقق جوهر فن الكتابة ، بل ربما سيختفي هذا الأدب عما قريب ، إذ يبدو أن الجيل التالي لنا مرتاب في أمره ، فكثير من قصص هذا الجيل كالأعياد الحزينة المختلصة ، شبيهة بالحفلات للجنة أيام الاحتلال ، حيث كان يرقص الثقبان بين إنذارين من إنذارات التارات ، على الأنغام المسجلة فيما قبل الحرب ، وهم يحتمسون المحور القوية الآخر . وفي هذه الحالة ستحقق ثورة الأدب . وحتى لو نجح أدب العمل هذا فاستقر ، فسيتهي أمره كما انتهى أدب القول ، لتعاد الكرة إلى هذا الأدب من جديد ، وربما يسجل تاريخ الفترات القليلة القادمة تماقب أحد الأديين بعد الآخر . وسيدل ذلك على أن الناس أخفقوا نهائياً في القيام بثورة ذات أهمية تفوق كل تقدير . حقا في الجماعة الاشتراكية وجدها يتاح للأدب أن يقف على جوهره ، حينما يقوم بعملية التركيب للعمل وتلحارج العمل ، وللعملية والبناء ، وللعمل والتفكير والوجود ، وحينذاك يمكن أن يستحق اسم « الأدب الكلي » .

وفي الحق ليس بكاف أن نعترف بالأدب نوعاً من الحرية ، وأن نستبدل بالإتفاق المعطاء ، وأن ننخل عن الفردية الأرستقراطية القديمة لأسلافنا الأقدمين ، وأن نرغب في إطلاق دفوة ديمقراطية للجماعة في جملتها من خلال أعمالنا الأدبية جميعها ، بل يجب كذلك أن نعرف من الذي يقرأ لنا ، وما إذا كانت القرائن الخاضعة تهمصر في نطاق الروم للتألي ما ربنا في الكتابة من أجل « السلى العيني » . وإذا كان لأمانينا أن نتحقق ، فسيحل كاتب القرن العشرين — بين الطبقات المهضومة وظلالها — موقفاً شبيهاً بموقف مؤلفي القرن الثامن عشر بين البرجوازية والأرستقراطية ، وبموقف « ريتشارد رايت » بين السود والبيض ، فهو مقروء من الظالم والمظلوم ، شاهد للمظلوم ضد الظالم ، مزود الظالم بصورة له باطنية وظاهرة ،

معتقد بوجيه بالاضطهاد مع المظلوم ومن أجله ، معاون على تكوين مذهب فكرى
بناء وثورى . والمسألة هنا ، وبالأأسف ! مسألة آمال ليست فى مكانها التاريخى ،
فما كان ممكناً أيام « پرودون »^(١) و « ماركس » لم يعد ممكناً . إذن لنتناول
المسألة من البدء ، ولنُخصِص جمهورنا بدون تحزب . ومن هذه الوجهة لم يكن
موقف الكاتب قط أشد غرابة مما هو اليوم ، فهذا الموقف ، فيما يبدو ، مجموع
صفات متناقضة أشد التناقض ، فهو — إيجابياً — ذو مظاهر متألقة ، وإمكانيات
واسعة ، ومسلك حيوى يُحسد عليه فى الجملة ، وأما سلبياً ، فليس سوى أن الأدب
أخذ سبيله إلى الموت . وليس ذلك لأنه تموزه المواهب أو الإرادة الخيرة ، ولكن
لأنه لم يبق له مجال نشاط فى المجتمع الحاضر . فى نفس اللحظة التى نكتشف فيها
أهمية أدب العمل ، وفى اللحظة التى يترادى لنا فيها ما يمكن أن يكون عليه « أدب
كفى » ، يناع جمهورنا ويختفى ، فلم نعد نعرف ، على وجه الدقة ، لمن نكتب .
لأول وهلة ، يبدو حقاً أن كتاب الماضى لو أمكنهم أن يرونا لكان لابد أن
يشتهوا مالنا من حظ [١٦] . قال يوماً « مالرو » : « نفيد نحن من الآلام التى
حانها بودلير » . ولا أعتقد أن هذا حق كل الحق ، ولكن الحق أن « بودلير »
مات بدون جمهور ، وأتينا نحن — من دون إدلاء بمحجنا ، وحق من غير أن يعلم
أحد ما إذا كنا سندلى بها مستقبلاً — لنا قراء فى العالم أجمع . وهذا مدعاة
لأن تمرونا حمرة الخجل ، ولكن الأمر — بعد — ليس خطأنا ، فصدره كله
الظروف . فالحرص على الاستقلال الاقتصادى قبل الحرب ، ثم الحرب ، حرما
جامعير الدول حصتها الممكنة السنوية من الكتب الأدبية الأجنبية ، فهم اليوم
بسيل تمريض مافاتهم ، فهم يضعون اللقمة مزجوجة فى أفواههم ، ومن هذه الناحية
يوجد نوع من انطلاق يعقب الضغط . والحكومات مشاغبة لنفس الفكرة .

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٤٥ وهامتها .

وقد بينت في مكان آخر أنه قد شرع، منذ قليل، في الاعتداد بالأدب مادة من مواد التضدير إلى البلاد المغلوبة أو المغلقة. وقد امتدت هذه السوق الأدبية ونظمت منذ شملت بها الجماعات. ويحد فيها المرء الطرق الاقتصادية للألوف من إغراق الأسواق (مثلا الطبقات الأمريكية لما وراء البحار)، ومن حاية الإنتاج المحلي (في كندا وفي بعض بلاد أوروبا الوسطى)، ثم من الاتفاقات الدولية، فتضمر البلاد بعضها بعضاً — على سبيل التبادل — بالكتب المورية المحتوية على مختارات نشرت من قبل في مختلف الأماكن، مما تحمل اسم *Digests*، أي الأدب المهضوم سلفاً، كما يدل عليه الاسم، فهو الماهضوم الأدبي. وموجز القول أن الآداب، شأنها شأن الخيالة (السينما) — في مازق أن تصير فتاً تصنيفياً، ومن المؤكد أننا نزع من ذلك: ففي كل مكان تمثل مسرحيات «كوكسو» و«سالاكرو»^(١) و«أنوي»^(٢)، ويمكن أن أذكر حديثاً من الكتب التي ترجمت إلى ست لغات أوسع، في أقل من ثلاثة أشهر بعد نشرها. وعلى الرغم من ذلك، ليس بريق النجاح في هذا كله إلا سطحياً: فربما كان لنا قراء في نيويورك أوفى تل أيلب، ولكن أزمة الورق حددت نسخ الطبع في

(١) Armand Salacron من كتاب المسرحية القرنين العاشرين، ولد عام ١٨٩٩، ومسرحياته خليط من الأساة وللهاة والمهزة الساخرة، ومن مسرحياته: «مجهولاً رأس» (١٩٣٥)، وفيها يتضرع زوج بعد علمه بخيانة زوجته له. والفصول الثلاثة في المسرحية تبين ما يمر بخاطره قبل انتحاره مباشرة. ومن مسرحياته الأخرى: «الأرض كروية» (١٩٣٨) في التعصب الديني، تجرى حواشها في إيطاليا في عصر النهضة، ثم «رجل كالآخر» (١٩٣٦) و«تاريخ الضحك» (١٩٣٩) و«ليلة النضب» (١٩٤٦) وهي مسرحية موضوعها المقاومة الفرنسية للاحتلال الألماني.

(٢) Jean Anouilh من أشهر مؤلفي للمسرحيات المعاصرين من الفرنسيين، ولد عام ١٩١٠ — وله مجموعتان من المسرحيات: المسرحيات البهيجة *Pièces Roses* ثم المسرحيات السوداء *Pièces Noires* في الجانب الآسى من الحياة. ومن الأولى: «مرض العوس»، ومن الثانية: «أنتيجونه» و«ميدبه». وقد ترجمت بشعر مسرحياته أنة الحرية.

باريس ، وبذا نشقت جمهور القراء أكثر مما ازداد . فربما يبلغ عدد قرائنا عشرة آلاف في أربعة أوصحة بلاد أجنبية ، وعشرة آلاف أخرى في بلدنا : عشرون ألف قارئ ، هذا نجاح ضئيل فيما قبل الحرب . وهذه الشهرة في مختلف أجزاء العالم أقل ثباتاً من شهرة أسلافنا الوطنية . أعرف أن الورق قد كثر . ولكن يتعرض طبع الكتب في أوروبا للأزمة ، لأن عدد النسخ المباعة يظل ثابتاً .

ولكن مشهورين في خارج فرنسا . فليس في هذا مسرة لنا ، إذ أنه سيظل مجداً بلا أثر . فقوارق الإمكانيات الاقتصادية والحربية تفصل اليوم بين الأمم فصلاً أكد مما تفصلها البحار والجبال . فيمكن أن تهبط فكرة من بلد أعلى في إمكانياته إلى بلد دونه في الإمكانية — مثلاً من أمريكا إلى فرنسا — ، ولكن الفكرة لا يمكن أن تصمد ثانية . حقاً توجد صحف واتصالات دولية على درجة من الكثرة بحيث ينتهى الأمر بالأمريكيين إلى الإصغاء إليها تتحدث عن نظريات أدبية أو اجتماعية تدرس في أوروبا . ولكن هذه النظريات تنهك قوى نفسها في صمودها . فبينما هي قوية النفوذ في بلد ذى إمكانية ضئيلة ، إذا هي قارة حين تصل إلى القمة . فعلوم أن المفكرين في الولايات المتحدة يحممون الأفكار الأوربية في طاقة يشمون لها لحظة ثم يطرحونها ، لأن الطاقات تذبل هناك أسرع مما تذبل في الأجواء الأخرى . أما روسيا ، فهي تقتطف ما يمن لها ، وتأخذ ما تستطيع سقي يسر — إحالته إلى جوهرها الخاص بها . وأوروبا مهزومة ، مغسلة ، قد أفلت منها مصيرها ، ومن أجل هذا لا يمكن لأفكارها أن تخرج منها ، فالجالل الصينى للتعادل الفكرى هو وحده الذى يمر بألمانيا وفرنسا وبلاد شمال أوروبا ، وإيطاليا .

حقاً شهرتنا أوسع انتشاراً من كتبنا . ونفصل بالناس — حتى دون أن نريد هذا الاتصال — بوسائل جديدة ، ومن زوايا انكسار جديدة . فم يظل

الكتاب بمثابة فرقة المشاة الثقيلة التي تنظف البقعة وتحتلها . ولكن لدى الأدب قذائف موجهة تنهب بيدا ، وتقلق وترزعج ، دون أن تكون هي الفاصلة في الأمر . وأولها الصحيفة . فالنولف الذي كان يكتب لمشرة آلاف قارئ — إذا أعطى صحيفة النقد في مجلته أسبوعية — أصبح له ثلاثمائة ألف قارئ ، حتى لو كانت مقالاته لا تساوي شيئاً . ثم يأتي بعد ذلك المذيع . فقد منعت رقابة المسرح في إنجلترا تمثيل مسرحية من مسرحيات : « جلسة سرية »^(١) ، ولكنها أذيعت أربع مرات من دار هيئة الإذاعة البريطانية . وعلى المسرح اللندني لم تكن لتُحوز — حتى في حال افتراض نجاح غير محتمل — أكثر من عشرين إلى ثلاثين ألف متفرج . فزودت الإذاعة للمسرحية هيئة الإذاعة البريطانية — عن طريق آلي — بنصف مليون مستمع ، وأخيراً دار التخيالة (السينيا) ، إذ يتردد عليها في الصور الفرنسية أربعة مليون شخص . وإذا تذكرنا أن « بول سوداي »^(٢) كان يلم « أندريه جيد » في مطلع القرن الحالي على نشره كعبه في طبقات محدودة ، فإن نجاح قصته : « السيمفونية الريفية » ، في دار التخيالة ، ييسر لنا أن نفهم الطريق الذي سارت فيه .

غير أنه من بين ثلاثمائة ألف قارئ للكاتب في صحيفة النقد النورية ، لا تكاد توجد بضعة آلاف تدفعهم رغبته في المعرفة إلى شراء كعبه التي وضع فيها صفوة موهبته ، والآخرين يعرفون اسمه لأنهم رأوه مائة مرة في الصفحة الثانية من المجلة ، كاسم اللواء المطهر الذي رأوه مائة مرة في الصفحة الثانية عشرة . والإنجليز الذين كان سيتباح لهم رؤية تمثيلية : « جلسة سرية » على المسرح ، كانوا

(١) Huis clos والمسرحية مترجمة لغة السرية .

(٢) Paul Sunday (١٨٦٨ — ١٩٣١) الناقد اللامع لمجلة الطائر Le Temps من ١٩١٢ إلى ١٩٢٩ ، وكان يبالغ عن التعاليمات الكلاسيكية في الأدب . وله دراسات في نقد بروسك وأندريه جيد وول فاليري ، إلى كتب له في النقد كثيرة .

سيرونها عن عد ، وإعانة بما قرءوا في الصحف أو سمعوا من النقد ، قاصدين إلى إصدار حكمهم . ولكن من استمعوا إلى مسرحيتي مذاعة من هيئة الإذاعة البريطانية ، في اللحظة التي كانوا يديرون فيها مفتاح مذياعهم ، كانوا يجهلون المسرحية ، وكانوا يجهلون حتى وجودي ، فقد كانوا يريدون ، كما ذتهم ، سماع الإذاعة للمسرحية يوم الخميس . وباتهاء إذاعتها نسوها كما نسوا المسرحيات السابقة . وفي دور الخيالة يختبئ الجمهور اسم كبار الممثلات ، ثم اسم المخرج ، وأخيراً اسم الكاتب . وقد وجد اسم «أندريه جيد» حديثاً منافذ يدخل منها إلى بعض الرؤوس ، ولكنني على يقين من أنه اقترن اقتراناً طريفاً بالوجه الصبوح للمصطفى ميشيل مورجان . صحيح أن شريط الخيالة (الفيلم) استطاع أن يروج لبيع بضعة آلاف من نسخ العمل الأدبي ، ولكن هذا العمل يبدو في حيون قرائه الجدد بمثابة شرح أكثر أو أقل أمانة لما عرض في الخيالة . وكلما كان جمهور المؤلف أوسع كان تأثير المؤلف فيه أقل عمقا ، فيتعرف نفسه تعرفاً ناقصاً فيما يمارس من تأثير ، وتستمع عليه أفكاره ، وتنحرف عن الاستقامة ، وتصبح مبتذلة ، وتستقبلها — مفرطة في الشك وعدم الاكتراث — نفوس ضجرة منهوكة ؛ ولأن المؤلف لا يمكنه أن يتحدث إليها بلقمتها الوطنية ، تظل هي تمد الأدب نوعاً من المسلاة . فلا تبقى منه سوى صيغ مرتبطة بأسماء . وما دامت شهرتنا تمتد إلى أبعد كثيراً من نطاق كتبنا ، فلا يصح أن نرى في الخطوة العابرة التي يمدحنا إياها جمهورنا علامة على بشائر يقظة « العالمى العيى » ، ولكننا نرى فيها — في غير تكلف — علامة على التضخم الأدبي .

ولو لم يكن ثم سوى ذلك لمان الأمر ، إذ كان يكفيننا ، بعامه ، أن نكون على يقظة . ثم إن مرد الأمر إلينا في أن الأدب لا يدخل مجال التصنيع . ولكن هناك ما هو شر من هذا : فلنا قراء ، وليس لنا جمهور [١٧] . ففي عام ١٧٨٠

كان لطبقة الطغيان وحدها مذهب فكري ومنظمات سياسية ؛ ولم يكن للبرجوازية حزب ولا وعى بنفسها ، وكان الكاتب يعمل مباشرة من أجلها ، منتقدا الأساطير المتينة للملكية والدين ، مقدما تلك الطبقة بعض مبادئ أولية مضمونها على أساسا ، كبادئ الحرية والمساواة السياسية وضمان حرية الفرد^(١) . وفي عام ١٨٥٠ ، تجاه طبقة برجوازية على وعى بنفسها ومزودة بمذهب فكري منهجي ، غلت المال طبقة مشوهة الشكل ، مبهة المنقلى لدى نفسها ، تسرى بها أنواع غضب يائس لا طائل فيه ، ولم يؤثر فيها مؤتمر المال البولى الأول إلا تأثيرا سطحيا . وكان مجال العمل خاليا لم يرد أحد ، فكان فى استطاعة الكاتب أن يتوجه مباشرة إلى المال . وقد رأينا أن الفرصة فاته . وعلى أقل تقدير ، قد خدم مصالح الطبقة المهضومة — من غير قصد ودون أن يعرف — بممارسته لحالة السلبية تجاه القيم البرجوازية . وهكذا ، فى الحالتين كليهما ، يسرت له الظروف أن يشهد للظلم أمام الظالم ، وأن يساعد للظلم أن يصير على وعى بنفسه ؛ وبذا تم التوافق بين جوهر الأدب ومطالب الموقف التاريخى . ولكن اليوم انقلب كل شىء رأسا على عقب : فقدت طبقة الطغيان مذهبها الفسكورى ، وتذبذب وعيا بنفسها ، ولم تعد حدودها قابلة للتحديد ، فهى مفتوحة ، تدعو الكاتب لموتها . أما الطبقة للظلمة ، فإنها ، لانضوائها فى حزب ، ولتعلقها بمذهب فكورى صارم ، أصبحت مجتمعا مغللا ، لا يستطيع الاتصال بها بدون وسيط .

وكان قد ارتبط معير البرجوازية بصدارة أوروبا وبلاستعمار . وهى تفقد

(١) فى الأصل إشارة إلى قانون habeas corpus القانون الإنجليزى الذى ضمن حرية الفرد ، صدر عام ١٦٧٩ فى عهد شارل الثانى (١٦٣٠ — ١٦٨٥) . وهو يضمن لمن يتم أن يتقدم إلى القضاء للثبوت من سبب اتهامه .

مستمراتها في اللحظة التي تفقد فيها أوروبا التحكم في مصيرها ؛ ولم يعد الأمر أمر حروب ملوك صغار من أجل يترول ورومانيا أو سكة حديد بندا ؛ فإن الصراع القليل سيتطلب حتما جهازاً صناعياً يمجز العالم القديم كله عن التزويد به ؛ وإنما يتنازع السيطرة على العالم سلطتان طليتان ليست واحدة منهما برجوازية ، وليست واحدة منهما أوربية ، وانتصار إحداها معناه استبداد الحكم والبيروقراطية القولية ، وانتصار الأخرى معناه سيطرة الرأسمالية التجريدية . هل يكون الجميع موظفين ؟ أم هل يكونون مستخدمين في العمل ؟ وبينهما لا تكاد البرجوازية تحتفظ لنفسها بوم إمكان حريتها في اختيار اللزق الذي ستؤكل فيه . وهي تعرف اليوم أنها كانت تمثل فترة قصيرة في تاريخ أوروبا ، ومرحلة من مراحل نمو الصناعات والآلات ، وأنها لم تكن قط معياراً لتقدم العالم . هذا إلى أنه قد استنهم ما احتفظت به من شعور يحوها ورسالتها ، قد زلزلتها الأزمات الاقتصادية ، وقوضت أساسها ، وجعلتها تتأكل ، محدثة بها صدوعاً ، ومزالت ، ومساقت انهيار باطن ؛ ففي بعض البلاد تبقى قائمة شبيهة بوجه بناء دُمر داخله بقذيفة ، وفي بلاد أخرى تدهات أجزاء ، وذابت في طبقة المال . ولم يعد استطاع ترفيهها ، لا بملك الثروات التي يطرد نقصها من يديها كل يوم ، ولا بالسلطة السياسية التي تتخاضها في كل مكان تقريباً مع رجال جدد خارجين مباشرة من طبقة العمال ؛ وهي التي انحلت اليوم مظهر أترجا لا شكل له ، هو خاصة الطبقات للظلمة قبل أن تكون على وعى بحالتها . وفي فرنسا يقف المرء على أنها متأخرة خسين عاماً في الآلات الصناعية وتنظيم الصناعات الكبيرة ؛ ومن ثم أزمة التناسل التي هي علامة أكيدة على سونا القهقري . ثم إن السوق السوداء والاحتلال فلا أربعين في المائة من ثروتها إلى أيدي برجوازية جديدة ليست لها تقاليد البرجوازية القديمة ولا مبادئها ولا غاياتها . والبرجوازية الأوربية مفلسة ، ولكنها كذلك جائرة ،

ولهذا تحكم لأجل قصيرة ويطرق ضعيفة . وفي إيطاليا تعبط هي حركة العمال ، لأنها تعتمد على اتحاد الكنيسة مع البؤس ؛ وفي أماكن أخرى تبدو لا غنى عنها لأنها تزود الدولة بالمناهج الصناعية والمهيئة الإدارية ، وفي أماكن أخرى كذلك تحكم عن طريق التفريق ، هذا إلى أنه قد انتهى عهد الثورات الوطنية بمخاضة : فالأحزاب الثورية لا تريد أن تقلب هذا الهيكل الصغير ، بل إنهم ليندون وسمهم لتجنب انهياره ، إذ أن أول تصنع فيه إيدان بتدخل أجنبي ، وربما يكون إيداناً بصراع على لم تستمد له روسيا بعد . ولأن البرجوازية موضع كل الرجالات ، ومدفوعة بمغن الإثمارة من أمريكا والكنيسة ، بل ومن روسيا أيضاً ، وزهينة بحفظها القسلب في دورها السياسى ، لذلك لا تستطيع أن تحفظ بساطتها السياسية ولا أن تفقدوا دون هون من قوى أجنبية ، فهي « الرجل المريض » في أوروبا الممارسة ، وقد يدوم احتضارها طويلا .

ونتيجة لهذا انهار مذهبها ؛ فقد كانت تبرر الملكية بالعمل ، كما تبررها بهذا الاختلاط البطيء الذى ينشر في نفس اللاك خصائص الأشياء المملوكة ، وكانت ترى أن تملك الثروات مزية ، وأنه ألفت تتكيف ذاتي . ولكن الملكية تصبح رمزية وجماعية ، فلم يعد المرء يملك الأشياء ، بل علاماتها أو علامة علاماتها . والحاجة بأن « العمل بحسب القيمة » ، أو بأن المدنية قائمة على التمتع ، قد أصبحت حاضرة . وبدافع من البفض للتجمعات الاحتكارية الكبرى وتأنيب الضمير الذى تولده الملكية المجردة مال كثيرون نحو الفاشسية ؛ تمتصوا الفاشية فأتت ، وأحلبت — غل « التجمعات الاحتكارية الكبرى — الاقتصاد الموجه ، ثم اختفت وبقي الاقتصاد الموجه ؛ ولم يكسب البرجوازيون من ذلك شيئاً . فإذا ظلوا مالمكون بعد ، ففي غلظة وبدون مسرة . ويوشك أن يحملهم الإصاء على أن يملوا الثروة حالة واقعة لا يمكن تبررها ، فقد فقدوا فيها عقيدتهم . ولم يعودوا

كذلك يحتفظون بكثير من الثقة في هذا النظام الديمقراطي القوي تمثلت فيه — من قبل — كبريائهم ، والذي انماح لأول رجعة ؛ ولكن بما أن الاشتراكية الوطنية قد انهارت بدورها في اللحظة التي أرادوا أن ينضموا إليها ، فلم يمدحوا يعتقدون لا في الجمهورية ولا في الدكتاتورية ، بل ولا في التقدم ، فقد كان هذا الاعتقاد حسناً حين كانت طبقته تصعد ، أما الآن ، وهي تنحدر ، فلم تعد بهم حاجة إليه ، بل إنه لم يبق كرب لهم حين يفسكرون أن دعم هذا التقدم سيحققه رجال آخرون وطبقات أخرى . ولم يوفر لهم علمهم اتصالاً مباشراً بالمادة أكثر من ذي قبل ، ولكن الحريين جلالهم يكتشفون الجهد والدم والدموع والعنف والشر . ولم تدمر القذائف مصانهم غصب ، ولكنها أحدثت صدوعاً في مثالياتهم . وكانت النفسية هي فلسفة التوفير ، وقد فقدت كل معنى حين فسد التوفير بالتضخم المالى وتهديد الإفلاس . يقول « هيدجر » ما معناه : « يكشف العالم عن ذات نفسه خلف أفق الآلات المخلّعة . حين تستخدم آلة ، فإنما تستخدمها لإحداث شيء من التغيير الذى هو أيضاً وسيلة للحصول على تغيير آخر أكثر أهمية ، وهكذا على التابع . وهكذا ترتبط أنت بسلسلة من الوسائل والغايات تستمعى عليك نهاياتها ، وتفرد في استغراقك في تفاصيل عملك ، حتى ليصرفك ذلك عن التساؤل عن غاياتها الأخيرة . فلتتكسر الآلة ، كن يتوقف العمل ، وتثب أمام عينيك سلسلة الوسائل والغايات كاملة . وهكذا شأن البرجوازي ، فأدواته مغلّقة ، فهو يرى تلك السلسلة ، ويعرف أن غاياته لا قيمة لها ؛ وطالما كان يعتقد في تلك الغايات دون أن يراها ، وحيثما كان يشتغل منكباً على عمله ، منصرفاً إلى أقرب حلقات السلسلة إليه ، كانت هذه الغايات تبرزه ؛ أما الآن وقد أصبحت تتحدى نظراته ، فهو يكشف أنه لا مبرر له ؛ ويكشف العالم كله عن ذات نفسه ، كما يكشف هو عن طبيعته في العالم ، فيتولد القلق [١٨] . ويتولد المار كذلك ؛

فن الجلى — حتى لدى من يحكون على البرجوازية باسم مبادئها الخاصة — أنها خانت ثلاث مرات : فى ميونخ ، وفى مايو عام ١٩٤٠ ، وفى عهد حكومة فيشى . ومن المؤكد أنها تداركت من أخطائها ، فكثير من تمزبوا للحكومة فيشى فى أول عهدها صاروا أعضاء فى حركة المقاومة منذ عام ١٩٤٢ ، فقهيموا أن عليهم أن يمحاهدوا ضد المحتل باسم الوطنية البرجوازية ، وضد النازية باسم الديمقراطية البرجوازية . حقاً تردد الحزب الشيوعى أكثر من عام ، وحقاً ترددت الكنيسة حتى تحقق التحرر ؛ ولكنهما كليهما له من القوة والوحدة وقواعد السلوك ما يكفل له أن يطالب تاييمه بنسيان الأخطاء الماضية حين يريد منهم ذلك . ولكن البرجوازية لم تنس شيئاً ، ولا تزال تحفظ بالجرح الذى أحدثته بها واحد من أبنائها^(١) كانت به أكثر اعتزازاً ؛ وحين حكمت على بيتان بالسجن المؤبد ، بدا لها أنها هى نفسها التى أحكمت عليها المثلاليق : وحق لها أن تتمثل بكلمة « بول شك »^(٢) — وهو ضابط كاثوليكي برجوازي ، أطاع طاعة عمياء أوامر مارشال فرنسى كاثوليكي برجوازي ، فقدم للمحاكمة أمام محكمة برجوازية ، فى عهد حكومة قائد كاثوليكي برجوازي — حين كان يردد بلا انقطاع ، مذخوراً من هذه الخلدعة الماهرة : « لا أفهم شيئاً » . وبعد أن تمزقت البرجوازية ، وكانت بلا مستقبل وبلا ضمان وبلا مبرر ، وبعد أن صارت — موضوعياً — « الرجل المريض » ، دخلت فى دور الضمير البائس . وضل كثير من أعضائها ، وترجعوا بين الغضب والخوف ، وهما نوعان من الحرب ؛ ومحاول خيرة أعضائها أن يظالوا يدافعون ؛ فلذا لم يكن دفاعهم عن أموالهم التى غالباً ما تلاشت ثلاثى الدخان ، فقد كان على الأقل دفاعاً عن الاستثمارات البرجوازية الحقيقية : من

(١) يتصد المؤلف فى ذلك كله لمارشال بيتان ، وسبق أن عرفنا به .

Foot Check (٢)

عالية القوانين ، وحرية التعبير ، وضمان حرية الفرد . وأولئك هم الذين يؤلفون جمهورنا الوحيد . وبقراءتهم الكتب القديمة ، فهموا أن الأدب ، في جوهره ، كان ينضم إلى صفوف الحريات الديمقراطية . فهم يتوجهون إليه ، متوسلين إليه أن يدمم بأسباب الحياة والأمل ، وبمذهب فكري جديد . ومنذ القرن الثامن عشر ، ربما لم يرجح قط من الكتاب بقدر ما يرجح منه اليوم .

وليس لدينا شيء نقوله لم . فهم ينتمون — على الرغم منهم — إلى طبقة الاضطهاد . وربما كانوا ضحايا ، وضحايا بريئة ، ولكنهم برغم ذلك طئنا أيضاً وأثمون . وكل ما نستطيع أن نفعله أن نكس في مرايانا ضميرهم البائس ، وبنا تسجل قليلاً تفكك مبادئهم . وأمامنا هذا الواجب الجهد من لومهم على أخطائهم حين تصوير لعنات . وقد عرفنا القلق البرجوازي ، لأننا نحن برجوازيون ، وقد حملنا نقساً عميقة ، ولكن ما دامت خاصة الشعور البائس هي إرادة التضامن من حالة اليأس ، فلن نستطيع أن نظل هادئين في قلب طبقتنا ؛ وبما أنه لم يعد ممكناً لنا أن نخرج منها بحقيقة من جناح ، بأعناذنا مظاهر الأرستقراطية الطفيلية ، إذن ، علينا أن نكون حفاري لحودها ، حتى لو استهدفنا لخطر دفن أنفسنا معها .

ونحن بسبيل التوجه إلى طبقة العمال التي يمكن أن تؤلف اليوم للكتاب جمهوره الثائر ، على نحو ما فعلت برجوازية عام ١٧٨٠ . وهي — بعدئذ — جمهور إمكاني ، ولكنه مائل مثولاً غريباً . فاصل عام ١٩٤٧ ذو ثقافة اجتماعية ومهنية ، ويقرأ صحف الفنون الصناعية ، والصحف النقابية والسياسية ، وقد صار على وعي بنفسه ووضعه في العالم ، ويمكن أن يعلمنا كثيراً عما لديه ، وقد عاش كل مناسرات عصرنا في موسكو وبودابست وميونخ ومبريد وستالينجراد ، وفي حركة المقاومين ؛ وفي اللحظة التي فيها نكتشف — في فن الكتابة — الحرية بظهورها من سلبية وعن تجاوز خالق ، يبحث هو عن تحريره نفسه ، وفي نفس

الوقت ، عن تحرير كل الناس من الاضطهاد تحريراً أبدياً . ولأنه مضطهد ، فإن
الأدب -- بوصفه سلبية -- يستطيع أن يعكس له موضوع غضبه في الصور
الأدبية ؛ ولأنه منتج ونائر ، فهو أصلح موضوع لأدب العمل . وربطنا به
واجب الجدال والبناء . وينادى بحق صُنْع التاريخ في هذه اللحظة التي نكتشف
فيها إحساسنا التاريخي . نعم ، لم نألف -- بعد -- لهجته ، وكذلك لم يألف هو
لهجتنا ، ولكننا نعرف سلفاً وسائل الوصول إليه : فعلينا -- كما سألنا ذلك فيما
بعد -- أن نستحوذ على « أوساط الناس » ، وليس هذا صعباً كل الصعوبة .
ونعرف كذلك أن العامل يجادل ، في روسيا ، مع الكاتب نفسه ، وأن هناك
بين الجمهور وللؤلف ظهرت علاقة جديدة ليست بالتوقع السهل الأشوي ، وليست
بنقد الكاتب المتخصص . لا أعتقد في « رسالة » لطبقة العمال ، ولا في أنها
تتمتع بفضل على غيرها في حالتها ، فهي مؤلفة من رجال عادلين وجائرين ،
ويمكن أن يضلوا ، وغالباً ما يُخدعون . ولكن لا يصح أن نتردد في القول بأن
مصير الأدب مرتبط بمصير الطبقة العاملة .

وللأسف ، يفصلنا في بلدنا ستار حديدي من هؤلاء الناس الذين يجب أن
تحدث إليهم : فلن يسمعوا كلمة مما نقوله لهم . فأكثرية طبقة العمال منسربة
بشمار من حزبها الوحيد ، ومحاصرة بدعاية كتمزها ، فهي لذلك تؤلف جماعة
مقفلة لا أبواب لها ولا نوافذ . وليس لها إلا مدخل واحد ضيق جداً هو الحزب
الشيوعي . فهل من الرغبة فيه أن يلتزمه الكاتب ؟ ولأنه فعل ذلك عن اقتناع
وطنى ، ثم عن ضجر من الأدب لكان حسناً ، فقد اختار . ولكن هل يمكن
أن يصير شيوعياً ويظل كاتباً ؟

ينغم الحزب الشيوعي سياسته على نمط سياسة روسيا ، لأن في تلك البلاد
وحدها يصادف المرء الصورة التفريرية لنظام اشتراكي . ولكن إذا كان حقاً أن

روسيا بدأت الثورة الاجتماعية ، فن الحق كذلك أنها لم تنمها . فتأخر صناعتها ، وقص الميئات المشرقة على تنظيمها ، وقلة ثقافة سواد الشعب بها ، منعتهما من أن تحقق وحدهما الاشتراكية ، بل منعتهما من فرضها الاشتراكية على بلاد أخرى بحكم عدوى المثال . ولو كانت الحركة الثورية التي بدأت في موسكو قد استطاعت أن تمتد إلى أمم أخرى ، لظلت في تطور دائم في روسيا نفسها ، بقدر ما كانت تكسب من أراض جديدة . وبما أنها انحصرت في حدود روسيا السوفيتية ، فقد جددت في وطنية دفاعية محافظة ، إذ كان عليها أن تحتفظ بالتأخر التي حصلت عليها مهما يكن الزمن . وفي اللحظة التي صارت فيها روسيا « مكة » الطبقات العاملة ، شهدت روسيا بأنه استحالة عليها تحمل ثمة رسالتها التاريخية أو وجودها ؛ فكان عليها أن تنطوي على نفسها وأن تجتهد في خلق هيئة كافية للإشراف على نظمها ، وأن تستدرك تأخرها الصناعي ، وأن تدوم ، بواسطة نظام استبدادي اتخذ شكل ثورة معوقة . وبما أن الأحزاب الأوربية — التي تنتمي إليها والتي كانت تمهد لسيطرة الطبقة العاملة — لم تكن ، في أى مكان ، من القوة بحيث تنقل إلى المهجوم ، فقد كان على روسيا أن تستخدمها حصوناً أمامية للدفاع عنها . ولكن بما أن هذه الأحزاب لم تكن تستطيع أن تخدمها لدى الجماهير إلا بالقيام بسياسة ثورية ، وبما أن روسيا لم تفقد قط الأمل في أن تكون على رأس طبقة العمال الأوربية متى بدأت الظروف يوماً ما أكثر ملاءمة ، فقد تركت لهم الأحرار وعقيستهم . وهكذا انحرفت قوى الثورة المالية ، كي تقوم بخدمة التدعيم لثورة معقدة . هذا إلى أن علينا أن نعترف بأن الحزب الشيوعي — مادام قد اعتقد عن طيبة أن في إمكانه ، ولو بعد أمد طويل ، أن ينظر بالسلطة بإشهار المصيان ، وما دام يعمل لحسابه على إضعاف البرجوازية ، وتكوين نواة الحزب الاشتراكي — قد مارس ، على النظم الرأسمالية وأوضاعها ، نوعاً من النقد السلبي الذي يحفظ بمظهر

الحرية . وقبل عام ١٩٣٩ كان كل شيء في خدمته ، من منشورات ورسائل هباء ، وقصص سوداء ، وأعمال عنف سريالية ، وهى شواهد كثيرة واضحة على طريقها الاستعمارية . ومنذ عام ١٩٤٤ أصبح كل شيء خطيراً ، وأصبح الموقف بسيطاً بانزلاق أوروبا في هوة المذبحة . فلم يبق قائماً سوى سلطتين : روسيا والولايات المتحدة ، وكلتاهما خيفة للأخرى . ومن الخوف يقول النضب ، كما هو معروف ؛ وعن النضب تنفتح الضربات . وحيث إن روسيا هى الأقل قوة ، فهى حديثة عهد بانخروج من حرب ظلت تخشاها منذ عشرين عاماً ، فلك لا يزال يلزمها التمثل ، وأن تستأنف من جديد سياستها إلى التسليح ، وأن تشدد دكتاتوريتها في الداخل ، وأن تستوثق في الخارج من حلفائها وأتباعها وأوضاعها .

وتحولت الخطط الثورية إلى خطط سياسية . وكان يجب عليها أن تدخل أوروبا في مغامرتها . إذن ، عليها تهذبة البرجوازية ، وإنامتها بالغرارات ، ومنعها أن يرى بها القدر في الحزب الأنجلوساكسوني . وقد مضى الزمن الذى كانت صحيفة « الإنسانية »^(١) يمكنها فيه أن تكتب : « يجب أن يفزع كل برجوازي حين يلتقي بمامل » . لم يكن الشيوعيون في أوروبا يوماً ما أقوى مما كانوا في ذلك الوقت ، على أن فرص الثورة في نفس الوقت لم تكن قط أقل احتمالاً . ولو كان الحزب قد فكر في بعض الأماكن في الاستيلاء على السلطة بالقوة ، لقدسقى على محاولته في مهدها ، إذن لدى الأنجلوساكسونيين مائة وسيلة لقضاء عليها ، حتى دون لجوء منهم إلى السلاح ، ولم يكن السوفيتيون لينظروا إلى تلك المحاولة بعين الرضا . لأنه لو نجح هذا التمرد في مكان ما بالصدفة لكان قد أعشب به المكان دون أن يتقشر . وأخيراً لو انتشر هذا المصيان بالمدى

(١) L'Humanité من صحف الحزب الشيوعي الفرنسي .

بمعجزة من المعجزات ، لكان فرصة لقيام حرب ثالثة عالمية . إذن ، لم يعد تملك طبقة العمال للسلطة هو الذى يمهّد له الشيوعيون فى أوطانهم ، بل كانوا يجهلون للحرب ، والحرب وحدها . فإذا انتصرت روسيا لبسطت نظامها على أوروبا ، فتسقط الأمم كالتير الناضج ، ولو هُزمت لانتهى أمرها وأمر الأحزاب الشيوعية . فكانت سياسة الحزب الشيوعى هى طمأنة البرجوازية دون نقد ثقة الجماهير ، والتملح تلك البرجوازية بالحكم مع الاحتفاظ بمظهر الصولة للهجوم ، وشغل القاصب للفروضة دون تورط فى مفاسدها . ما بين عام ١٩٣٩ وعام ١٩٤٠ كنا شهوراً ومخاضاً ليلى الحرب للثمن ، وهانحن أولاء الآن نشهد البلى المتعفن لموقف ثورى .

ولو سألت سائل الآن عما إذا كان على الكاتب أن يتقرب بمخيماته إلى الحزب الشيوعى كى يتوصل إلى الجماهير ، فإنى أجيب : كلا ؛ فسياسة ستالين الشيوعية تتناقض والممارسة الشريفة لمهنة الأدب . فالحزب الذى يشرع فى الثورة يجب ألا يكون لديه ما يفقده ، فى حين لدى الحزب الشيوعى شيء يجب أن يفقده وشيء آخر يجب أن يربطه ؛ وبما أن غايته المباشرة لا يمكن أن تكون — بد — هى تثبيت دكتاتورية طبقة العمال بالقوة ، ولكن هى حماية روسيا فى الخطر ، لذلك يظهر لنا اليوم فى مظهر غامض : فينما هو تقدمى وثورى فى قضيته وفى غايته المصرح بها ، إذ هو محافظ فى وسائله ، يقتبس — حتى قبل أن يظهر بالسلطة — أسلوب تفكير أولئك الذين وصلوا إلى السلطة منذ زمن طويل ، ويقتبس حججهم ومكانتهم حين يشعرون أن السلطة تقلت منهم ، ويريدون أن يثبتوا فيها . وهناك وجه شبه — ليس هو الموهبة — بين « بوزيف^(١) دى ميستر » والسيد جارودواى^(٢) . وبصفة أم ، حسبنا تقليب

(١) و(٢) واضح أن السيد جارودواى M. Garodauy من كتاب الشيوعية المعاصرين، =

صفحات مكتوب شيوعى، لنتاح منه ، بالصدقة ، مائة وسيلة من الوسائل المحافظة ، فهم يكرهون الناس — على الاعتقاد — بال تكرار والتخويف والوعيد للنفوس ، وبالقوة المستعينة بكل إثبات ، ويشارت ملتزمة إلى براهين لا يدلون بها ، ظاهرين بمظهر القنوع اعتقاداً بلغ من الكمال والجلال درجة ارتفع بها فجاءة عن كل جدال ، فهو اقتناع يسحر ، ويتهى إلى أن يصير معدياً . وهم لا يغيثون الحسم أبداً ، ولكنهم يهونون من قدره : فهو من رجال الشرطة ، أو من المخبرات أو قاضى . أما الحجاج فلا يدلون بها أبداً ، لأنها مرعبة ، وتدين كثرة غالبية من الناس . فإذا ألححت عليهم لمزقتها أجابوك بأن تقف ضد هذا الحد ، وأن تعضد في الاتهام بمجرد القول به ، قائلين : « لا نكرهنا على إظهار البراهين ، ثلثا تنضج بنارها » . وبالاختصار : يسلك للفكر الشيوعى مسلك هيئة أركان الحرب التى أدانت « دريفوس »^(١) بناء على مستندات سرية . وطبعاً يعود

== أما جوزيف دي ميستر Joseph de Maistre (١٧٥٣ — ١٨٢١) فهو فيلسوف وكاتب أخلاق مسيحى اشتهر بأتجاهه المحافظ الجملد فى عائلته . فى عام ١٧٩٣ رفض أن ينضم بين الولاء للجمهورية الفرنسية وهرب إلى سويسرا . وقد دافع عن الكاثوليكية ضد الفلسفة ، وكان يمارس تقدم العلوم الطبيعية ، كما دافع عن الملكية المطلقة التى يجب أن تطاع وليس عليها واجب سوى الخضوع لسلطان الكنيسة ، ويرى عصبة البابا . ومن طرائف جوده فى مجادلته رسالة منه تضمن تحميراً لا يته من أن تكون متحلة أو ماهرة فى شيء ما ، يقول لها فيها : « ذات الدلال الزواج أيسر لها من المalle ، لأنه لكن يتزوج المرء مalle يجب أن يكون لا كبرياء عنده ، وهذا أمر نادر جداً ، فى حين أنه لكن يتزوج ذات دلال يجب أن يكون مجنوناً ، وهذا أمر مألوف جداً ... » .

(١) إشارة إلى قضية دريفوس L'affaire Dreyfus ، وهى قضية ضابط يهودى فى الجيش الفرنسى اسمه « دريفوس » ، اتهم ظلاً عام ١٨٩٤ بإفشاء أسرار حربية فرنسية للجيش الألمانى . وكانت القضية كلها ملفقة ، فام بلفيقها الرجسبون ، ولم يكن للاهتمام أى أساس ، ومع ذلك جرته المحكمة العسكرية من رتيجه وحكمت عليه بالتفى طول الحياة ، دون أن تقدم أساساً للإدانة إلى التهم ولا إلى دفاعه . وكان الاستهتار القى سداد المحاكمة سبباً فى موجة سخط فى فرنسا تحول إلى صراع بين مسكرين : التقضى والرجسب . ولم تلبث موجة السخط أن عمت أوروبا ثم العالم على أثر اهتمام الصحافة الفرنسية بها أولاً . وفيها نفس لميل زولا ==

هذا المفكر إلى مانوية^(١) الرجعيين ، ولكن بتقسيمه العالم على حسب مبادئ أخرى . فالذي يتبع « تروتزكي » في نظر واحد من أتباع ستالين شييه باليهودي في نظر « مورا »^(٢) في تقمصه للشر ، فما يصدر عنه هو بالضرورة سيئ ، ومن جهة أخرى تستخدم حيازة بعض الألقاب لتبرير الحالة . قارن هذه الجملة من كلام « جوزيف دي ميستر » : « المرأة المتزوجة عفة بالضرورة » ، بهذه الجملة لمراسل جريدة « العمل »^(٣) : « الشيوعي هو دائماً بطل عصرنا » . وليكن في الحزب الشيوعي أبطال ، وأنا أول من يعترف بذلك ؛ ولكن ماذا ؟ ألا يوجد شيء من الضعف لدى المرأة المتزوجة ؟ « كلا ؛ مادامت قد تزوجت أمام الله » ؛ أو يكتفى بالدخول في الحزب لكي يصير المرء بطلاً ؟ « نعم ؛ لأن الحزب الشيوعي هو حزب الأبطال » . وما الحال لو ذكروا لك اسم شيوعي ضئيل أحياناً ؟ (ذلك أنه لن يكون شيوعياً « حقاً ») !!

== مقالته الشهيرة : « إن أيهم » ؛ دفاعاً عن دريفوس ، وكانت المقالة هجوماً عنيفاً على الحزب الحاكم في فرنسا وعلى قوى الرجعية ساً . وقدم لميل زولا للسحاكة ، ولكن عما كتبه أثبت زيف القضية . وعلى الأثر استدعى دريفوس من منفاه ، وأعيدت محاكته ، وانظر رئيس الجمهورية الفرنسية أن يصدر عفواً شاملاً عنه . وقد وصف زولا القضية في قصة له عنوانها : « الحقيقة » ، كما تحدث عنها أباتول فرانس ، وولرسيل بروس في المجلدات الأولى من قصصه التي عنوانها : « البحث عن الزمن للفقود » ، وآخرون من كبار الكتاب يطول المقال بذكرهم .

(١) أي يرمج العالم إلى الخير الحضي للثقل في أتباعه ، أو العبر الحضي ، ولكن ذلك عند اللاتونين يرمج إلى صراع إله الخير مع إله الشر .

(٢) Charles Maurras (١٨٦٨ — ١٩٥٢) شاعر ونقاد في صدر حياته ، ثم سياسي رجعي متعصب لنيابذ ، من أنصار الملكية وخاصة بعد قضية دريفوس ، لقبني عليه عام ١٩٤٤ ، وحكم عليه بالأشغال في السجن مدى الحياة عام ١٩٤٥ ، وأطلق سراحه لأسباب صحية قبل موته بقليل .

(٣) L'Action Française جريدة فرنسية أسست عام ١٨٩٩ ، وكان من كتابها شاول مورا السابق الفكر ، وظلت حتى عام ١٩٤٤ ، وفي أواخر أعضائها كانت تناصر بيتان في قبوله الحكم أيام الاحتلال .

كان على المرء في القرن التاسع عشر أن يقدم كثيراً من أنواع الضمان ، وأن يحيا حياة القدوة ، كي يتطهر من خطيئة الكتابة في نظر البرجوازيين ؛ لأن الأدب في جوهره زندقة . ولم يتغير الموقف الآن إلا في أن الشيوعيين — أى أصحاب الكماليات المثلثين لطبقة العمال — هم الذين يعدلون الكاتب ظليماً . والفكر الشيوعي ، حتى لو كان غير ملموم في عاداته وتقاليده ، يحمل في نفسه هذه الخطيئة الأصلية : أنه دخل الحزب « عن حرية » ؛ وأن الذى قاده إلى اتخاذ هذا القرار هو قراءته الواعية لكتاب « رأس المال » ، وخصه للموقف التاريخي نفس الناقد ، وإحساسه الحاد بالعدالة ، وكرمه ، وتذوقه للتضامن : وكل هذا دليل على استقلال ذى رائحة كريهة . فقد دخل الحزب باختياره الحر ، إذن يمكن أن يخرج [١٩] منه . وقد دخله بسبب تدهد لسياسة الطبقة التى نشأ فيها ، إذن يمكنه أن يتقدم سياسة المثلثين للطبقة التى اختارها . وهكذا ، في نفس العمل الذى افتتح به حياة جديدة ، توجد لمة يزرع تحت عيبتها طول حياته . ومنذ اللحظة التى دان فيها بهذا الحزب ، بدأت ، بالنسبة له ، دعوى طويلة ، شبيهة بتلك التى وصفها لنا « كافكا » ، حيث القضاء مجهولون ، والملفات سرية ، وحيث الأحكام الفاصلة وحدها هى أحكام الإدانة . وليس القصد أن موجى التهمة إليه — غير المرئيين — يقومون بما تقوم به العدالة ، عادة ، من إقامة الدليل على جرمه ، بل عليه هو أن يبرهن على براءته . وبما أن كل ما يكتبه يمكن أن يحسب ضده ، كما يعلم هو هذا ، فلكل كتاب من كتبه ذلك الطابع الضامض من كونه نداءً عاماً باسم الحزب الشيوعي ، وفي الوقت نفسه دفاعاً سرياً عن قضيتته الخاصة . فكل ما يبدو — في الخارج لدى القراء — سلسلة تأكيدات فاصلة ، يظهر — في داخل الحزب ، وفي أعين القضاء — محاولة هيئة خرقاء للتبرير القاتى ^(١) . وحين يظهر

أماننا الملح وأكثر نفوذاً ، ربما يكون آنذاك هو الأعظم إنمّا . وأحياناً يبدو لنا — وقد يعتقد هو أيضاً — أنه ارتقى في سلم درجات الحزب ، فأصبح الناطق بلسانه ، ولكن هذه محنة أروخدة : إذ أن هذه الدرجات مزورة ، فبينما يعتقد أنه في الأعلى إذا به باق على الأرض . واقرأ مائة مرة ما كتبه ، فلن تستطيع أبداً أن تفصل في أهميتها الحقيقية : فحين كان « نيزان » مكلفاً بالتعليق على السياسة الخارجية في جريدة « هذا المساء »^(١) ، فحاول جاهداً — عن طيب نية — أن يبرهن على أن فرصتنا الوحيدة للنجاة كانت تنحصر في عقد معاهدة فرنسية — روسية ، كان قضائه السريون على علم سابق بمحادثات « رينتروب » مع « مولوتوف » . فإذا فكر في خلوصه من تبعه التفضية بطاعته طاعة الجيفة فهو مخنوع . فطوب منه أن يكون ذا تفكير لاذع وصفاء ذهن وابتكار . ولكن في نفس الوقت القى يطالب فيه بهذه الفضائل ، هو ممتدى عليه بها ، لأنها في نفسها مبنيول نحو الجريمة ، فكيف يقوم ببصيصه من التفكير الناقد ؟ وهكذا تكون الخطيئة فيه مثل الدود في الفاكة . ولا يستطيع أن يصحب قراءه ، ولا قضائه ، ولا نفسه . فليس هو في نظر جميع الناس ، بل وفي نظر نفسه ، إلا ذاتية آتمة تشوه المعرفة حين تمكسها في مياها العكرة . ولكن هذا التشويه يمكن استخدامه : فبما أن القراء لا يميزون ما هو صادر عن المؤلف مما عليه عليه « التقدم التاريخي » ، فسيكون من الممكن دائماً مناقضته . ومفهوم أنه يدنس يديه في عمله ، وبما أن رسالته هي التعبير عن سياسة الحزب الشيوعي يوماً بيوم ، فإن مقالاته تظل كذلك ، في حين تغيرت تلك السياسة منذ وقت طويل ، وإلى هذه المغاللات يرجع خصوم مذهب ستالين السياسي ، حين يريدون أن يُظهروا مواطن التناقض وسرعة التحول فيها ؛ وبذا لا يكون الكاتب موضع الظن الآثم وكفى ،

يل يتحمل كل أخطاء الماضي ، إذ يظل اسمه مرتبطاً بكل أخطاء الحزب ، ويكون كبش القداء لكل أنواع التطهير السياسية .

وعلى الرغم من ذلك ليس محالاً عليه أن يقاوم طويلاً ، إذا عرف كيف يقبض بزمام صفاته الخلقية ، ويختبئ إليه الزمام كلما استهدفت تلك الصفات خطر القهاب به إلى بعيد . وعليه ، مع ذلك ، ألا يلجأ إلى الإسفاف ، فالإسفاف آفة ذات خطر كخطر الإرادة الخيرة . وليرف كيف يفض عينيه ، ولير ما لا تصح رؤيته ، ولينس نسياناً كافياً ما رأى ، فلا يكتب عنه أبداً ، في حين يظل مستحضراً له استحضاراً كافياً ليستطيع تجنب رؤيته مستقبلاً ، وليذهب في تقيه بعيداً ليحدد النقطة التي يناسبه أن يقف بقده عندها ، أى ليتجاوز هذه النقطة ليستطيع ، مستقبلاً ، أن يتجنب فتنة تجاوزها ؛ ولكن ليرف كيف يتغلى عن النقد الموجه إلى المستقبل ، وأن يضمه بين قوسين ^(١) ، وأن يد تناجيه غير ذات قيمة ؛ وبالجملة : عليه أن يد دائماً أن الفكر قد انتهى ، وأنه محصور في كل مكان بمحدود سحرية ، وبضباب ، مثل هؤلاء البدائيين الذين يستطيعون أن يحسبوا حتى عشرين ، محرومين حرماناً لا يفهم سره من الذهاب في المد إلى أبعد من ذلك : وهذا الضباب المصطنع — الذى يظل دائماً على استعداد لأن ينشره بين نفسه وبين المسائل الواضحة الوعرة المسلك — نسميه نحن بكل بساطة : سوء النية . وليس هذا — بمد — بكاف : فليتنجب الإفراط في الحديث عن العقائد ، فإنه لا يعمل عرضها بجلاء في وضوح النور : فكتب ماركس مثل تورا الكاثوليكيين خطرة على من يتعرض لها بدون مرشد موجه للضمير . وفي كل خلية واحد من هؤلاء المرشدين يجب أن يفاحه فيما يعرض له من شكوك ووساوس . وعليه كذلك ألا يعرض ، في القصص أو على المسرح ، كثيراً من شخصيات

(١) لهذا الصير القليل ، انظر هامش ص ١٥٣ .

الشيوعيين ، فلو كانوا ذوى هائض لتعرضوا لخطر ألا يروقوا ، وهم مثار ضيق إذا كانوا كاملين . ولا ترجو سياسة « ستالين » أبداً أن ترى صورتها من جديد في الأدب ، لأنها تعلم أن الصورة هي سلفاً مجادلة . وسبيل الخلاص من ذلك هي وصف « البطل الدائم » وصفاً جانبياً حائلاً ، يظهريه في آخر القصة لاستخلاص منزاعها ، أو بالإيماء بحضوره في كل موضع منها ، ولكن بدون أن يظهر ، كما فعل — من قبل^١ — « ألفونس دوديه » بفتاة الأزل^(١) . وتجنب الإهابة بالثورة الفرنسية وذكرها ، هذا بمثابة حدث تاريخي . ولم تكن طبقة العمال في أوربا أحسن حظاً من البرجوازية في التحكم في مصيرها : إذ يكتب التاريخ في مكان آخر . ويجب صرفه قليلاً قليلاً عما تعود من أحلام قديمة ، ليستبدل رفق بتفكيره في التمرد تفكيره في الحرب . فإذا امتثل الكاتب لكل هذه الوصايا ، فهو على ذلك غير محبوب . فهو لم يستهلك غير مفيد ، ولا يشتغل بيديه ، ويعلم هو هذا ، ويكابد منه مركب نقص ، حتى يكاد يمتريه العار من مهنته ، وييدي من الحاسة في انحنائه أمام العمال بقدر ما كان ييدي « جول لوميتير » — حوالى عام ١٩٠٠ — بانحنائه أمام القواد .

وفي هذا الوقت جف المذهب للاركنسى على ساقه دون أن يمس . فحين أعوزه اختلاف وجهات النظر في داخله ، هبط عن مكائته ليتحول إلى جبرية .

(١) l'Arxédenne . أو فتاة الأزل ؛ والأزل Arles . تقع على مصب نهر الرون وفتاة الأزل في فرنسا ، وفتاة الأزل عنوان مسرحية لألفونس دوديه (١٨٤٠ — ١٨٩٧) . وقد استعرجها مؤلفها عام ١٨٧٢ من حكاية من حكاياته الأخرى التي عنوانها : « رسائل من طاحوتي » . وفي المسرحية أن « فريديري » يحب فتاة الأزل — ولكنها لا تظهر أبداً على المسرح — ويطلبها لزواج ، ولكن سألها الفليل بين أنها خليلته ، فبأس فريديري ، ويرفض في نسوة حب « فثيت » له ، ويميش وسط الحقول . وتحاول أمه أن تسترضيه بإرواء الفتاة الساقة عندها ، ولكنه سرعان ما يرجع نفسه على حديث أمه ، ويستم الزواج من فثيت . وبعد قليل تمليط غيرته القديمة من السائس ، ويريد أن يارزه ، فتحال . فثيت لعه ، ولكنه يقع فريسة لفتاة حبه القديم ليتصور .

حقاء . لقد قال مائة مرة « ماركس » و « إنجيلز » و « لينين » إن شرح الشيء بأسبابه يجب أن يخلى مكانه للتقدم الديالكتي ، ولكن الديالكتية ليست طليعة . كي توضع في صيغ متحركة ، مثل صيغ كتب التعلم المسيحي . وهم يذيمون في كل مكان نزعة^(١) وضعية بدائية ، ويفهمون التاريخ على أنه وضع سلسلة سببية متوالية الحلقات بعضها بجانب بعض ؛ وقبيل الحرب ، اضطر آخر مفكر من كبار المفكرين الشيوعيين في فرنسا ، وهو « بوليتزر » Politzer ، إلى أن يلقن أن « المخ يفرز الفكرة » كما تفرز غدة من غدد الجسم الكبيرة الداخلية « هرموناتنا » ؛ واليوم حين يريد المفكر الشيوعي تفسير التاريخ أو أنواع السلوك الإنساني ، يستعير من مذهب الفكر البرجوازي علم نفس يقول بمحتمية الظواهر النفسية ومؤسس على قانون المنفعة والآلية^(٢) .

ولكن ثم ما هو شر من هذا : فنزعة المحافظة لدى الحزب الشيوعي مصحوبة اليوم بنزعة انتهازية مغاضة لها . فليس التصدد حاية روسيا بحسب ، بل ومراعاة جانب البرجوازية . وإذن يتحدثون بلغتها في الأسرة والوطن والدين والخلق ؛ وبما أنهم لم يتخلوا كذلك عن إيمانها ، فهم يحاولون ضربها في ميدانها الخاص بها ، وذلك بالمزايدة في مبادئها . ونتيجة هذه الخلطة هي الجمع بين نزعتين محافظتين تناقض كتابهما الأخرى : النزعة للدرسية للمادية والنزعة الخلقية للمسيحية . حقاً ليس من الصعب — مادام المرء يحميد عن المنطق — أن ينقل من إحداهما إلى الأخرى ،

(١) *Scientisme primaire* يريد المؤلف بهذه التسمية أن يبيح الديالكتية للمادية التي تفسر كل شيء تجريبياً عن طريق العلم ، وترجع إليه كل تقدم اجتماعي وتاريخي وخلق ، وتنتهي العقل إلا في وتلفيته الوضعية التجريبية ، وتعمل البنية العليا مجرد انعكاس البنية الدنيا في المجتمع ، واسع لهذه الديالكتية من وجهة النقد الأدبي وتقد المؤلف لها كتابان : المخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية من ١٩٢٨ — ١٩٩١ .

(٢) انظر المرجع المشار إليه في الهامش السابق .

لأن كل واحدة منهما تفترض مسلماً عاطفياً واحداً : فالقصد هو الاقتباس على أوضاع مهددة ، ورفض النقاش ، وإخفاء الضر وراء النضب . ولكن ، إذا راعينا الحقيقة ، فعلى الفكر ، من حيث هو مفكر ، أن يستعمل كذلك المنطق . وإذا يُطلب منه أن يستأنس أنواع التناقض بأساليب الشموذة ؛ وعليه أن يبذل جهده في التوفيق بين مالا سبيل إلى التوفيق إليه من الأشياء ، وأن يجمع بالقوة بين أفكار يدفع بعضها بعضها ، وأن يخفى مواضع اللحام بينها بطبقات براققة من أسلوب جميل ؛ ذون أن يتحدث عن هذا الواجب الذى تقع عليه التهمة فيه منذ قليل . وهو سرقة تاريخ فرنسا من البرجوازية ، واستلحاق « فيريه »^(١) الكبير « و » بارا الصغير^(٢) و « سان فنسان دى پول »^(٣) و « ديكارت » . مساكين أولئك المفكرون من الشيوعيين ، قد هربوا من المذهب الفكرى لطبقتهم التى نشأوا فيها ، ليجدوه فى طبقتهم التى اختاروها . وفى هذه المرة انتهى عهد المزل : فبالعمل والأسرة والوطن يجب أن يتفخوا . وإخال أن الأجدر بهم غالباً أن يشتبهوا النش ، ولكمهم فى سلاسل القيد : فهم قد تركوا لينبخوا على الأشباح أو على بعض الكتاب الذين ظلوا أحراراً لا يمثلون شيئاً .

سيدكرون لى أسماء مؤلفين كبار . هذا حق . وأعترف أنه كان ليسهم بعض الموهبة . ولكن أمن الصدقة أنه لم يعد ليسهم شيء منها ؟ وقد بينت فيما سبق أن

(١) Le Grand Ferré فلاح من قرية وفكور من إقليم « واز » بفرنسا ، مات عام ١٣٥٨ ، واشتهر بصناعاته الخارقة فى الحرب ضد المتفجرات ، وقد ظهرت شجاعته على الأخص فى الدفاع عن قصر لوتيموى ، حيث أقيم له تمثال .

(٢) Bara (Joseph) (١٧٧٩ — ١٧٩٣) طفل فرنسى اشتهر بطولته ، سار فى سلاح الفرسان الجمهورى بقيادة الجنرال ديجار ، قبض عليه فى كين ، قُتل قتيلاً برصاصه للكين .

(٣) Saint Vincent de Paul (١٥٨١ — ١٦٦٠) قسيس وتديس فرنسى مشهور بكرمه ومعروفاته الخيرية الدينية والاجتماعية .

العمل الفنى — الفنى هو غاية مطلقة — كان يضارض مع النفعية البرجوازية .
أيقظون أنه يمكن أن يتوافق مع النفعية الشيوعية ؟ فى حزب تورى حقاً يجد
العمل الأدبى اليشية المواتية لازدهاره ، لأن تحرير الإنسان ، وسيطرة المجتمع الذى
لا طبقات فيه ، كلاهما — مثل العمل الفنى — غاية مطلقة ومطالب غير
مشروطة يستطيع العمل الفنى أن يعكسها فى مقاصده ، ولكن الحزب الشيوعى
دخل اليوم فى دائرة الوسائل الجهنمية ، فعليه أن يستحوذ ويحافظ على أوضاعه
مفاتيح ، أى وسائل للحصول على وسائل . عند ما تنأى الغايات ، وتور الوسائل
على مدى النظر كأنها الصراير ، يصير العمل الفنى وسيلة بدوره ، ويدخل فى
القيد ، وتصبح غاياته ومبادئه خارجية بالنسبة له ، فهو يحكم عليه من الخارج ،
فلا يتطلب — بدءً — شيئاً ، ويأخذ بخناق المرء أو بأحشائه ، ويحفظ الكاتب
بمظهر الموهبة ، أى فن العثور على كلمات براقة ، ولكن فى داخلها شئ ميت ،
فقد تحول الأدب إلى دعاية [٢٠] . وعلى الرغم من هذا ، فإن السيد «جاروداى» الداعية
الشيوعى ، هو الذى يهتم بأى لحاد . وأستطيع أن أرد إليه شتيمة ، ولكنى
أفضل الاعتراف بأى آثم : إذ لو كان لى فى الأمر سلطان ، لفضلت أن أدفن
الأدب بيدى أنا على أن أجعله يخدم الغايات التى يستعملها فيها . ولكن ماذا ؟
فالحادون قوم شرفاء ، نقاييون قطعاً ، وربما هم شيوعيون . وأفضل أن أكون
لحاداً على أن أكون خادماً .

ومادنا لا نزال أحراراً ، فلن نسعى إلى الانضمام لكلاب الحراسة فى
الحزب الشيوعى ، فليس الأمر إلينا فى أن نكون ذوى موهبة ، ولكن بما أننا
اخترنا مهنة الكتابة ، فكل منا مسئول عن الأدب ، والأمر إلينا فى أن يتردى
أو لا يتردى فى هوة الاستلاب . وأحياناً يزعمون أن كتبنا تمكس صنوف ترد
البرجوازية الصغيرة التى لم تفصل فى أمر اختيارها لطبقة البهال أو الرأسمالية . وهذا

خطأ : فقد حددنا اختيارنا . وعلى هذا نحييونا بأن اختيارنا مجرد ، وغير ذي أثر ، وأنه تلاعب فكري ، إذ لم يقرن باضماننا إلى مذهب ثوري : ولا أنكر هذا ، ولكن ليس خطأنا أن الحزب الشيوعي لم يعد حزبا ثوريا . حقا قلنا يستطيع للمرء — اليوم وفي فرنسا — أن يتوصل إلى الطبقات العاملة إلا من خلاله ، ولكن لا يطابق المرء بين دعوى نفسه ودعوى هذا الحزب إلا إذا محا تفكيره . وحتى لو استطعنا في ظروف جد محددة ، بوصفنا مواطنين ، أن ندم سياسته بأصواتنا ، فليس معنى ذلك أن علينا أن نحمله يستعبد أقالمتنا .

وإذا كانت حدود الاختيار محصورة بين البرجوازية والحزب الشيوعي ، فالاختيار ، إذن ، محال . لأنه ليس لنا الحق في أن نكتب من أجل طبقة الاضطهاد وحدها ، ولا في أن نتضامن مع حزب يطلب منا أن نصدر في أعمالنا عن ضمير مدخول وسوء نية . وبقدر ما يركز الحزب الشيوعي — تركيزا يكاد يكون على الرغم منه — مطالب طبقة مظلومة كلها ، تحمله حملا لا يستطيع مقاومته — خشية أن تتجاوز تلك الطبقة « منحرفة نحو اليسار » — على اللناداة بالتخاذ تدابير كانت تميل سياسة الحزب كلها إلى تجنبها ، مثل الصلح مع فيتنام ، وزيادة الأجور ؛ نكون في هذه الحال معه ضد البرجوازية ؛ وبقدر ما يعترف بعض البرجوازيين ، عن إرادة خيرة ، بأن التفكير يجب أن يكون سلبية حرة وبناء حرا في وقت مما ، نكون في هذه الحالة مع هؤلاء البرجوازيين ضد الحزب الشيوعي ؛ وبقدر ما يكون المذهب الفكري — الاتهازي المحافظ الجبري للصاب بأفة الجود — في تضاد مع جوهر الأدب نفسه ، نكون ضد الحزب الشيوعي وضد البرجوازية في وقت مما . ويدل هذا دلالة واضحة أننا نكتب ضد العالم أجمع ، وأن لنا قراء ولكن ليس لنا جمهور . فنحن برجوازيون في قطعة من طبقتنا ، ولكننا باقون على تقاليدنا البرجوازية ، ومفصلون من العمال بالستار الشيوعي ، ومتخلصون من قيود الروم الأرستقراطي ،

لذلك نَظَّلْ معلقين في الهواء ، وإرادتنا الخيرة ليست في خدمة أحد ، بل ليست في خدمتنا نحن ، وقد دخلنا في عصر الجمهور الذي لا وجود له . وشر من ذلك أننا نكتب في وجهة مضادة للتيار . وقد ساعد مؤلفو القرن الثامن عشر على صنع التاريخ ، لأن الصورة التاريخية للترامية من بعيد لتلك الآونة إنما كانت هي الثورة ، وكان في استطاعة الكاتب ومن واجبه أن ينتظم في جانب الثورة متى قام الدليل على أنه لا وسيلة سواها لقمع الظلم . ولكن لا يستطيع كاتب ، اليوم بأية حال ، أن يستعوب حرباً ، لأن البنية الاجتماعية للحرب هي الدكتاتورية ، ولأن نتائجها دائماً متوقعة ، ولأنها تتكلف من كل جانب أعظم كثيراً مما تنتج ، وأخيراً لأننا نستلب بها الأدب حين نسخره لحشو الروس بمجج موهة . وبما أن الصورة التاريخية التي نلحها من بعيد هي الحرب ، وبما أنهم يندروننا بالاختيار بين الكتلة الأنجلوساكسونية والكتلة السوفيتية ، في حين نأبى إعداد الحرب مع كل منهما على سواء ، فقد تردينا في خارج التاريخ ، وتكلم في عراء قفر . ولم يبق لنا حتى الهم في كسب قضيتنا بالاستئناف : إذ لن يكون بعدُ من استئناف ، ونلم أن مصير أعمالنا الأدبية ، بعد موتنا ، لن يتوقف على موهبتنا ولا على جهودنا ، ولكن على نتائج الصراع المقيط : فعلى فرض الانتصار السوفيتي ، سنطوى في إغفال العست حتى نموت مرة أخرى ، وعلى فرض الانتصار الأمريكي ، سيوضع اختيارنا في قاتم التاريخ الأدبي حيث لن يخرج أبداً .

والرؤية الواضحة للوقف الأشد ظلمة هي في نفسها عمل من أعمال التفاضل : لأنها تتضمن في الحقيقة أن هذا للوقف قابل للتفكير فيه ، أي أننا لسنا نأتهين فيه كما تفيه في غابة حالكة ، وأتأ ، على عكس ذلك ، نستطيع أن نتبزع نفسنا منه ولو بالفكر ، وأن نمسك به تحت نظرنا ؛ وإذن تتجاوز سلفاً ، وتتخذ قرارنا تجاهه ، حتى لو كان هذا القرار يائساً . وفي اللحظة التي فيها تصدنا كل الكنائس

وتحررنا حقوقنا ، والتي فيها قد فقد فن الكتابة أثره الأخص به لاختنائه بالسلطات ،
في هذه اللحظة يجب أن يبدأ التزامنا . وليس قصدنا أن نضيف به من جديد
شيئا إلى مطالب الأدب ؛ ولكن قصدنا ، في بساطة ، أن نخدمها كلها مجتمعة ،
حتى بدون أمل ، ويكون ذلك بالأمر الآتية :

أولاً : إحصاء قرائنا بالإمكان ، أى صنوف الناس الاجتماعية التي
لا نقرأها ولكن يمكن أن نقرأها . ولا أعتقد أننا ننفذ بأدبنا كثيرا بين مدرسي
المدارس الابتدائية ؛ وهذه خسارة : فقد حلت ، من قبل ، أنهم استُخدموا
وسطاء بين الأدب والجاهل [٢١] . واليوم كثير منهم قد اختاروا من قبل : فهم
يشركون تلاميذهم معهم إما في مذهب الفكر المسيحي ، وإما في مذهب ستالين
الفكري ، على حسب الحزب الذي انتمون له حزبا . وآخرون منهم مترددون ،
وهؤلاء هم الذين يجب أن نتوصل إليهم ، ولعلنا نكتسب عن البرجوازية الصغيرة
المتخوفة دائما ، السريعة ، فضلا ، إلى اتباع دعاة الاضطراب من القاشيين .
ولا أعتقد أن الكتاب قد كتبوا غالبا من أجلها [٢٢] سوى منشورات الطباعة .
على أنه يمكن الوصول إليها من خلال بعض عناصرها . وهناك ، أخيرا ، من هم أبعد
مننا ، ومن الصعب علينا تمييزهم ، وأصعب منه أن نؤثر فيهم ، وهم هذه الشرائع
الشعبية التي لم تنضم إلى الشيوعية ، أو التي تنفصل عنها ، وتستهدف لخطر الوقوع
في عدم الاكتراث ، استسلاما منها أو في سخط لا تتضح صورته . ولا شيء في عالمنا
ذلك : فالقلاخون قلما يقرءون — على أنهم يقرءون أكثر قليلا مما كانوا عام
١٩١٤ — وأما طبقة المال فهي خلف الرتاج . هذه هي معطيات المسألة ،
وهي غير مشجعة ، ولكن يجب أن نروض عليها نفوسنا .

ثانياً : كيف نضم إلى جمهورنا القليل بعض هؤلاء القراء بالإمكان ؟ فالكتاب
لا حياة فيه ، فهو يؤثر على من يفتحه ، ولكنه لا يحمل الناس على أن يفتحوه .

ولا يمكن أن يكون المهيوط بمستوى الأدب - لينزل الكاتب إلى مستوى الشعب - موضع تساؤل منا ، وإلا كنا كمن يرمون بأنفسهم في الماء حين يخافون أن يغرقوا من الطمر ، فنقذف بالأدب في مفازة النعابة ، عن يقين ، لتجنبه الاصطدام بصغرتها . إذن يجب اللجوء إلى وسائل جديدة : وهي موجودة سلفاً ، وهي التي وسعها الأمريكيون باسم «أوساط الناس» ، وهي السبل الحقيقية التي لدينا لنحصل على الجمهور الإمكانى : الصحافة ، والمذيع ، ودار الخيالة . طبعاً علينا أن نكتب وسلسنا : فننؤكد أن الكاتب أنبل أشكال الأدب وأقدمها ؛ ومن للتأكد أن علينا دائماً أن نرجع إليه . ولكن يوجد فن أدبي للمذيع ولشريط الخيالة وللقالات الرئيسية والاستطلاع الصحفي . ولنا في حاجة مطلقاً إلى المهيوط بمستوى الأدب في سنبل شميته ، فدار الخيالة تتحدث أصلاً إلى الجماهير ، وتحديثهم عن الجماهير ومصيرها ؛ والمذيع يقبض الناس على اللائدة وفي أسرهم ، في اللحظة التي هم فيها أضعف مقاومة ، وفي حال الاستسلام للتخوة استسلاماً يكاد يكون عضوباً ، والمذيع اليوم يستفيد من ذلك في خداعهم ، ولكن هذه هي اللحظات التي تمكن فيها الإهابة بحسن نيتهم ، فيما إذا كانوا لا يقومون - بعد - بدورهم ، كاتفرضه عليهم شخصيتهم ، أو قد كفوا عن القيام به . ولنا في هذا الميدان قدّم ، فليتنا أن نتعلم كيف نتحدث في صور ، وكيف ننقل الأفكار من كتبنا إلى هذه المبهجات الجديدة .

ولا أقصد مطلقاً أن ندع كتبنا ليحورها غيرنا ويعرضها على لوحة العرض في دار الخيالة أوفى إذاعات مذياع فرنسا ، بل يجب أن نكتب مباشرة ، لدار الخيالة ، ولوجات الإذاعة . ومنشأ الصوبات التي ذكرتها سابقاً أن المذيع ودار الخيالة آلات : وبما أنها تستلزم استخدام رموس أموال كبيرة ، فنالضرورة أن تكون اليوم في أيدي الحكومة أو أيدي شركات مساهمة محافظة . وإنما يتوجه هؤلاء إلى

الكاتب عن سوء فهم متبادل منه ومنهم : إذ يعتقد أنهم يطلبون منه عمله الذى لا يكثرئون به ، على حين لا يريدون من ذلك سوى توقيعه ذى القيمة المادية لم . وبما أنه يعوزه فى هذا الأمر الإحساس العملى بأنهم لا يستطيعون حمله على بيع توقيعه لم دون عمله ، فهم يحاولون — على الأقل — أن يحصلوا منه على أن يرضى الناس ، وأن يضمن أرباحاً للمساهمين ، أو أن يقنع الناس ويخدم مصالح الدولة . وفى الحالتين يُبرهن له بإحصاءات على أن الإنتاج الفنى يلقى من النجاح أكثر من الجيد ؛ وحين يحاط علماً بثقافة النوق العام ، يرجى منه أن يخضع لهذا النوق . وعند ما يتم العمل الأدبى ، يريدون أن يستوفوا أنه فى أدنى الدرجات ، فيسلطونه إلى جماعة من الككرات ليقطعوا منه ما يتجاوز مستواهم . ولكن هذه هى — على وجه الدقة — المسألة التى يجب أن يتوجه إليها كفاحنا . فلا ينبغي أن نهبط لى نجيب الناس ، بل على التقيض من ذلك ، ينبغي أن نوحى إلى الجمهور بمطالبه الخاصة ، وأن نرفع به قليلاً قليلاً ، حتى تتكون لديه حاجة إلى القراءة . ويجب أن نذهن فى الظاهر ، لنصبح بحيث لا يُستغنى عنا ، وأن نقوى مواضعنا — متى أمكن — بأنواع النجاح لليسورة ؛ وأن نستفيد ، بعد ذلك ، من اضطراب الخدمة بالمصالح الحكومية ، ومن نقص كفايات بعض المتعجبين ، كي نرد هذه الأسلحة ضدّهم . وحينئذ سيطلق الكاتب فى الجمهور : لأنه سيتحدث فى الظلام إلى قوم يجهلون ، لم يتحدث إليهم أحد قط إلا كى يكذب عليهم ؛ وسيعبرهم صوته للبر عن أنواع غضبهم وعن همومهم ؛ والناس الذين لم يروا صورهم قط منعكسة فى أية مرآة ، والذين تعلموا الابتسام والبكاء كالنقى ، دون أن يروا أنفسهم ، هؤلاء سيجدون أنفسهم ، بفضل ، فجأة أمام صورهم . فمن ذا الذى يزعم أن الأدب ينحصر فى هذا ؟ وعلى تقيض ذلك أعتقد أن الأدب سيكسب منه ؛ فالأعداد صحيحها وكسرهما — هى التى كانت قديماً كل الرياضة — لا تمثل

اليوم إلا قطعاً صغيراً من علم الأعداد . وهكذا شأن الكتاب : لأن « الأدب الكلى » ، إذا خرج يوماً إلى الوجود فستكون له أعداداه المماء وجبره وأعداداه التخيلية ، ولا يقولون امرؤ إن هذه الصناعات لا صلة لها بالفن : فالمطبعة بعد ذلك صناعة أيضاً ، وقد استولى عليها لنا الكتاب في القديم . ولا أظن أنه قد تنبأ لنا ، من قبل ، استخدام « أوساط الناس » استخداماً كاملاً ؛ ولكن يحمل بنا أن نبدأ بفتح ميدانها لمن يخلقونها . والمقطع به هو أننا ، إذا لم نستخدمها ، علينا أن نستسلم إلى أننا لن نكتب أبداً إلا إلى البرجوازيين .

ثالثاً : إذا وافقنا على أننا تؤثر في نفس الوقت في هذه العناصر للفرقة — من البرجوازيين خوى الإرادة الخيرة ، ومن المفكرين ، ومن صغار الملمدين ، ومن العمال غير الشيوعيين — فكيف يحمل منها جمهوراً ، أى وحدة عضوية من قراء ومستمعين ومتفرجين ؟

لنتذكر أن المرء — حين يقرأ — يتجرد من شخصيته الفعلية ، فيهرب من أحقادته وخوافه ، وشبهواته ، ليضع نفسه في الدرجة العليا من الحرية ، وهذه الحرية تعد العمل الأدنى غاية مطلقة ، وتمتد الإنسانية كذلك من خلال هذا العمل : فتصبح هذه الحرية مكونة من مطلب غير مشروط في علاقتها بنفسها وبالمؤلف والقراء للمكتبين ، وبستطاع ، إذن ، توحيدها مع ما يسميه كانت : « الإرادة الخيرة » التي تمتد بالإنسان في الظروف غاية لا وسيلة .

وهكذا يدخل القارئ — بمقتضى مطالبه نفسها — في عداد الإرادات الخيرة المتسقة في الحان تأليفها ، وهو ما سماه « كانت » : « مدينة النابات » التي يساعد على دعمها — في كل لحظة ، وفي كل بقعة من الأرض — آلاف

من القراء يجهل بعضهم بعضاً . ولكن — لكي تصبح هذه الإرادات المؤتلفة المتألفة مجتمعاً فنياً — يجب أن يتوافر فيها شرطان : الأول أن يستبدل القراء بالبدء الذي يعرفه بعضهم عن بعض — بوصفهم أمثلة منفردة من الإنسانية — نوعاً من العيان ، أو على الأقل نوعاً من الشعور بثقلهم الجسدى وسط هذا العالم ؛ والثانى أن هذه الإرادات الخيرة التجريدية — بدلا من أن تظل منفردة تطلق في الفضاء نداءات عن حال الإنسان العامة لا تقال من أحد — يجب أن توطن بينها صلاتٍ حقيقية تناسب أحداث حقيقة ؛ أو بعبارة أخرى : أن هذه الإرادات الخيرة غير الزمنية يجب أن « تتأرخ » ، مع الاحتفاظ بعفائها ، وأن تحول مطالبها الشكلية إلى مطالب مجسمة مؤرخة . وبدون ذلك ، لا ندوم « مدينة التايك » بالنسبة لكل منا إلا زينا يقرأ القارئ . غيبت نثقل من الحياة الخيالية إلى الحياة الواقعية ، ننسى هذه الجماعة التجريدية المفسّرة التي لا تستند على شيء . ومن ثمّ ينشأ ما أسميته : المحدثين الجوهريتين للقراءة .

حينما يقرأ شاب شيوعى قصة « أورليان »^(١) ، أو يقرأ طالب مسيحي مسرحية : « الرهينة »^(٢) ، تمرّوها لحظة من السرور الفنى ، ويحتوى شعورهما

(١) Aurélien قصة لويى أراجون من القناد الكتاب الشعراء المحاصرين في فرنسا — ولد عام ١٨٩٧ ، وكان في بادئ أمره سيماليا ، ثم أصبح شيوعياً ، وقد صدرت هذه القصة عام ١٩٤٤ ، وتندور أحداثها فيما بين الحربين ، وموضوعها وصف حال العمال ومطالبهم والمطالبية بأنفسهم .

(٢) Potage مسرحية « بول كلود » (١٨٦٨ — ١٩٥٥) مثلت لأول مرة عام ١٩١٤ ، والمحدث فيها يدور بين أعوام ١٨١٢ و ١٨١٤ : وأبطالها : الفتاة « سيني » Sygne وابن عمها جورج الباقين من أسرة كوفوتيين التي قضت عليها الثورة . وتعيش « سيني » في قصرها في أواخر عهد نابليون ، فيسخر عليها عمها و«هه البابا » « بن الساج » التي كان بين سجناء نابليون وأقننه هو ، ورودهه عنه الفتاة ، وهو الرهينة ، ولكن تورلور — ومومن ستانغ الثورة و«سولى — يساوم الفتاة على السكوت عنه مقابل زواجها منه . فتأبى الفتاة لأنها لا تحبه ، ولكن تمس القربة « باديلون » يقننها بالطاعة ، فتزوجها ، ويحضر

على مطلب عالمي ، وتحيطهما «مدينة الغايات» بأشباح جدرانها ؛ ولكن في نفس الوقت ، كلا هذين العاملين الأدييين مدمم بحجة عينية — في العمل الأول بالحزب الشيوعي ، وفي العمل الثاني بحجة المسيحيين الأوفياء لمقيدهم — ووظيفة هذه الجماعة أن تقر هذا العمل وتجعل ظاهرة من ثنائيا سطوره : فيتحدث عن هذا العمل قسيس على منبر وعظه ، أو توصي جريدة « الإنسانية » [الشيوعية] قراءها به ، ولا يشعر الطالب أبداً أنه وحيد حين يقرأ ، ويكتسي الكتاب خاصة التقديس ، فهو ملحق بالعبادة ، وتصعب القراءة شعراً من شاعرها ؛ أو هي ، على وجه الدقة ، بمثابة تناول القربان المقدس . وعلى النقيض من ذلك ، إذا فتح قارئٌ شبيهٌ بشخصية « ناثانيل »^(١) كتاب : « الأغذية الأرضية »^(٢) فإنه — حين تأخذه حميا القراءة — يطلق نفس الدعوة الضعيفة إلى الإرادة الخيرة للناس ، ولا تتأبى مدينة الغايات على الظهور حين تثار برقياء السحرة . وعلى الرغم من ذلك تظل حماسته في أصلها منفردة : إذ القراءة هنا فاصلة ، يُروّض بها ضد أسرته وضد المجتمع الذي يحيط به ، ويُقطع بها عن الماضي والمستقبل ، لينحصر في مثوله هو في اللحظة مثولاً متبرداً ؛ . ويعلم كيف ينوص في ذات نفسه ، ليعرف ويمحي أخص رغباته الفردية . ولكن هناك — في أي مكان من العالم — ناثانيل آخر غائص في نفس القراءة ،

= عما في الفصل الأخير وقد أصبح تورلور عاطفاً للدين ، فتدحرج له فتجبتها ، وزواجها وإنجابها طفلاً بمن تكرهه ، ويؤزم الم على تخليصها . ويقتل الزوج فيساوم الم مرة أخرى على أن يكتب مروتة في كوفونتين لابن باقى أنجب من «سين» ، ويطلق الم النار على تورلور ، ولكن «سين» بينهما تصيبها الملققة ، ويقتل «تورلور» الم . والشخصيات فيها رموز ، ولكنها في تصويرها لحياتية كل الحياة . فأسرة كوفونتين رمز ملقة النبل في القديم ، وم «تورلور» رمز لفساد المجتمع إبان الثورة الفرنسية ، وباديلون رمز لطفلة رجال الدين في الريف . وقد أخذ القواد على المسرحية أنها وكلت مصير اليايا إلى حية الفتاة فحسب بقصد إثارة الحماسة الفيلبية ، مما هو غير معقول في الواقع إذا اعتمدنا به على حقيقته أو على وجه الدقة .

(١) و (٢) راجع هامش صفحة ٢٩ من هذا الكتاب .

ونفس الحيا ، فإن « ناتانائيل » الأول لن يحفل به : إذ لا تتوجه الرسالة إلا إليه ، ولجلد المبذول للوقوف على معناها عمل من أعمال الحياة الباطنة ، ومحاولة من محاولات الرقعة ، وهو مدعو في عاقبة الأمر إلى طرح الكتاب^(١) ، وإلى فسخ عقد المطالب للتبادلة الذي كان يربطه بالمؤلف ، فلم يجد شيئاً سوى نفسه ، نفسه بوصفها وحدة منفصلة . وإذا تحدثنا كما يتحدث « دوركيم » ، قلنا إن تضامن قراء « بول كلودل » تضامن عضوي ، وتضامن قراء « جيد » آلي .

وفي كلتا الحالتين يتعرض الأدب لأعظم المخاطر . فحين يكون الكتاب مقدساً لا يكتسب ميزته الدينية من مقاصده ولا من جهاله ، وإنما يأخذها من خارج نطاقه ، كأنها خاتم طبع عليه ، وبما أن القوة المحركة الأصلية للقراءة هي — في هذه الحالة — الاشتراك في العقيدة ، أي في الاندماج رمزياً في الجماعة ، فإن العمل الأدبي يهبط إلى كونه غير جوهري ، أي يصير ملحقاً ببراسم العبادة . وهذا ما يتضح في مثل « نيزان » : فحين كان شيوخاً كان الشيوخيون يقرءونه في حماسة ، حتى إذا خرج عليهم ومات^(٢) ، لم يخطر ببال أحد من أتباع ستالين أن يأخذ في قراءة كتبه من جديد ، إذ لم تعد هذه الكتب في نظر هذه العميون المتعصبة إلا صورة الخيانة نفسها . ولكن بما أن قارئ قصة : « حصان^(٣) طروادة » وقصة : « المؤامرة »^(٤) كان — عام ١٩٣٩ — يوجه دعوة غير مشروطة وغير مقيدة بزمن للانضمام إلى كل إنسان حر ، ومن جهة أخرى ، بما أن

(١) راجع هامش ص ٢٩ رقم (٢) .

(٢) قتل بول نيزان في جبهة القتال عام ١٩٤٠ .

(٣) Le Cheval de Troie قصة ليون نيزان ، صدرت عام ١٩٣٥ موضوعها الماركسية السياسية الخفية .

(٤) La Conspiration قصة أخرى لنفس الكاتب السابق الذكر يصور فيها شبابيه عصره المضطرب النافر البئيس .

الخاصة للقدسة لهذين العاملين كانت ، على النقيض من تلك الدعوة ، مشروطة وموقوتة وتتضمن إمكان طرحها بعيداً — كأنهما خبز القديس الملوث — في حالة حرمان مؤلفهما من حقوقه الدينية ، أو في حالة نسيانها ، في يسر ، إذا غير الحزب الشيوعي سياسته ، فإن هذين الجانبين المتناقضين اللذين احتواهما ضمناً هذان العاملان الأديان كفييلان بالقضاء حتى على معنى القراءة [٢٣] نفسه . وليس في هذا الأمر مدعاة دهش ، ما دمنا قد رأينا للزلف الشيوعي يهدم من جهته معنى الكتابة نفسها ، فقد استحكت المقدسة . هل لابد ، إذن ، أن يروض الكاتب نفسه على أن يقرأه من يقرؤه سرراً ، أو خفية تقريباً ، وهل لابد أن يتضج العمل القبيح ، كما تنضج ، في أعماق النفس ، آفة جميلة مغرية ؟ وهذا أيضاً أعتقد أنه يمكن توضيح تناقض ؛ فقد سبق أن اكتشفنا في العمل القبيح مثول الإنسانية كلها ، فالقراءة صلة تربط القارئ بالزلف ، والقراء الآخرين : فكيف يمكن ، إذن ، أن تدعو القراءة إلى التفريق ؟

لا نريد أن يهبط جمهورنا — مهما بلغ عدده من السكينة — إلى مجموع من قراء مفتردين لا وحدة تجمعهم ، ولا أن تكون وحدته صادرة له عن عمل متعال لحزب أو لكنيسة . ولا يصح أن تكون القراءة اشتراكاً في عبادة صوفية ولا أن تكون سوء استعمال للخلق الفردي ، ولكن يجب أن تكون اشتراكاً في عمل . ومن جهة أخرى نعتز بأن اللجوء الشكلي المحض إلى الإرادات الظاهرة المجردة يدع كل إنسان في عزله الأصيل . على أنه من ثم يجب أن نبداً : فلماذا فقد المرء خيط هذه الدلالة ، ضل فجأة في أبراش السطاية أو في لثائد الأثرة لأجلوب « مستأثر » . ومرد الأمر إلينا ، إذن ، في تحويل « مدينة النايك » إلى مجمع ملبوس مفتوح — وهذا عن طريق مضمون كتبنا نفسه .

إذا ظلت « مدينة الغايات » تجريداً هزيباً ، فذلك لأنها غير قابلة للتحقيق بدون تحويل موضوعي الموقف التاريخي . وأعتقد أن « كانت » لحظ ذلك حتى الملاحظة ، ولكنه كان يعتمد تارة على التحول الذاتي المحض للشخصية الخلقية ، وتارة كان ييأس من الشور أبداً على إرادة خيرة على هذه الأرض . حقاً يمكن أن يثير فينا التأمل في الجمال قصداً شكلياً محضاً هو معاملة الناس على أنهم غايات ، ولكن يتكشف هذا القصد عملياً عن عبث ما دامت المقومات الأساسية لمجتمعنا لا تزال قائمة . وهذا يثير الدهش حالياً في أمر الأخلاق : فإذا استغرقت في معاملة بعض من أختارهم من الأشخاص بوصفهم غايات مطلقة ، من امرأتى وابنى وأصدقائى ، ومن المعوز الذى ألقى به في طريقي ، وإذا تابرت كل للتأثر على ملء واجباتى نحو هؤلاء الأشخاص ، فسافنى في ذلك حياتى ، وسيتهى بى الأمر إلى أن أغفل كل مظالم المعوز ، وصراع الطبقات ، والنزعة الاستعمارية ، والحركات المضادة للسامية ، وما إلى هذه من المسائل ، وأخيراً إلى أن أستفيد من الاضطهاد لأعمل الخير . على أنه بما أن هذا الاضطهاد سيوجد في العلاقات بين شخص وشخص ، وسيوجد — على نحو أدق — في مقاصدى نفسها ، فإن الخير الذى أحاول أن أفعله سيكون مثوقاً من أساسه ، وسيتحول إلى شر أساسى . ولكن إذا أقيمت بنفسى ، بدلا من ذلك ، في مشروع ثورى ، فإنى أستهدف لخطر ألا أجد وقتاً — بعدُ — للعلاقات الشخصية ، وشر من ذلك أن يتودى منطق العمل إلى أن أعامل أكثر الناس حتى أصدقائى على أنهم وسائل . ولكن إذا بنانا بالمطلب الخلقى الذى يتضمنه الشعور القى عن غير وعى ، فإننا نبدأ بدماء طيباً : فيجب « تأريخ » إرادة القارىء الخيرة ؛ أى بالإحكام الشكلى لمملنا القى ، نثير في القارىء ، ما أمكن ، قصده إلى معاملة الإنسان في كل حالة على أنه غاية مطلقة ، ونوجه « بموضوع » كتابتنا مقصده نحو جبراته .

أى نحو مضموى الحق فى عالمنا . ولكننا لن نصنع بذلك شيئاً إذا لم نبين للإنسان فوق ذلك — وفى سدى عملنا الأدبى نفسه — أنه يستحيل عليه ، على وجه الدقة — أن يعامل الناس فى عالم حسه على أنهم غايات فى المجتمع المعاصر . وهكذا يأخذ الكاتب بيده حتى يريه أن الذى يريده منه فى الحقيقة إنما هو القضاء على استغلال الإنسان للإنسان ، وأن « مدينة الغايات » التى وضعها الكاتب فجأة فى الميكان الفنى ليست إلا مثالا لن تقترب منه إلا فى مدى تطور تاريخى طويل . وبعبارة أخرى : علينا أن نحول إرادته الخيرية النظرية إلى إرادة عينية ومادية لتفسير هذا العالم بوسائل محددة ، من أجل أن نساعد على سيطرة مجتمع الغايات الفينى مستقبلا . لأن وجود إرادة خيرة فى هذا المعسر ليس ممكناً ، أو بالأحرى : هذه الإرادة الخيرية لا تكون ولا يمكن أن تكون إلا القصد إلى جعل هذه الإرادة الخيرية أسراً بممكننا . ومن ثم يجب أن يتجلى فى أعمالنا الأدبية توتر خاص ، يذكّر — من بعيد — بالجهود التى سبق أن أوردته بمناسبة الحديث عن « ريتشارد وايت » . لأن فريقاً كبيراً من الجمهور الذى نريد أن نكسبه لا يزال يستقى إرادته الخيرية من العلاقات بين شخص وشخص ، وفريق كبير آخر يتنقى إلى الجماهير للظلمة ، ولذا أخذ على نفسه واجب الحصول بكل الوسائل على تحسين حظه للمادى . إذن ، يجب أن نعلم أولئك أن سيطرة الغايات لا يمكن أن تتحقق بدون ثورة ، فى نفس الوقت الذى نعلم فيه هؤلاء أن الثورة لا يمكن تصورها إلا إذا كانت تهيء لسيطرة الغايات . وهذا التوتر الدائم ، إذا أمكننا أن نتابع عليه ، هو الذى سيحقق وحدة جمهورنا . وبالاختصار : علينا ، فيما نكتب ، أن نكافح فى سبيل حرية الفرد وفى سبيل الثورة الاشتراكية . وغالباً ما زعموا أنه لم يمكن التوفيق بينهما : وإنما واجبنا ألا نخل الجهد فى إظهار أن كلا منهما يستلزم الآخر .

لقد ولدنا فى البرجوازية ، وعلقتنا تلك الطبقة قيمة فتوحاتها ، من الحرية

السياسية ، وقانون ضمان حرية الفرد ، وما إليهما ؛ ونظلم برجوازيين بشقاقتنا ، وبطراز حياتنا ، وبمجهورنا الحال . ولكن الموقف التاريخي يحثنا في نفس الوقت على أن ننضم إلى طبقة العمال ، لنبنى مجتمعاً بدون طبقات . ولا شك أن الطبقة البرجوازية في هذه الآونة قلما تعنى بحرية التفكير : فأمامها مخاطر أخرى يجب أن تطاردها . ومن جهة أخرى ، تتظاهر البرجوازية بأنها لا تفهم حتى مدلول كلمتي : « الحريات المادية » . وهكذا يمكن لكل طبقة ، على الأقل من هذه الناحية ، أن تحتفظ بضمير طيب ، مادامت تجهل أحد طرفي التناقض . ولكننا نحن ، لأننا ليس لدينا حالياً ما يتعلق به أفكارنا ، لسنا في أقل من موقف الوسطاء ، تتنازها هاتان الطبقتان ، فمنع محكوم علينا أن نتعرض من هذا المطلب المزدوج لما يشبه حذاب « الصليب » . فهو مسألتنا الشخصية كما أنه مأساة عصرنا . طبعي أن سيقال : إن مصدر هذا التناقض الذي يمزقنا هو أنه لا يزال تسرى فينا أسس مذهب فكري برجوازي لم نعرف كيف نتخلص منها ؛ وسيقال ، من جهة أخرى ، إن عندنا النمرة الثورية ، وأتانا نريد أن نجعل الأدب يخدم غايات لم يخلق لها . وليست هذه الأقوال شيئاً ، ولكن ستتردد أصداؤها على التعاقب عند بعض ذوى الضمائر البائسة بيننا . إذن ينبغي أن تنفذ إلى نفوسنا هذه الحقيقة : ربما يكون مغرباً أن نترك الحريات النظرية ، لنجسد جوعاً كاملاً أصولنا البرجوازية ؛ ولكن سيكون هذا كافياً في الحط من قدر مشروع الكتابة في جوهره ؛ وربما يكون أبسط من هذا ألا نكثر بالمطالب المادية لنقتضج « الأدب الخالص » عن ضمير صاف ، ولكننا بهذا سنضل عن اختيار قراء لنا من خارج طبقة الاضطهاد . إذن ، إنما يجب التخلب على هذه الممارسة من أجل أنفسنا وفي داخل أنفسنا على سواء . ولتسليق أولاً في روع أنفسنا أنه يمكن التخلب عليها ؛ فالأدب بنفسه يزودنا بإقامة المحبة على ذلك ، مادام الأدب هو من نتائج حرية كاملة تتوجه إلى حريات شاملة ، وهكذا يوضح الأدب في جلاء وعلى طريقته — بوصفه نتاجاً حراً للنشاط

خالق — مجلة الحال الإنسانية. ومن جهة أخرى، إذا كان تصور حل من الحلول في حومه يتجاوز قوى الأكثرية منا، فواجبتنا هو التغلب على انحلالها إلى آلاف من التركيبات الجزئية المتعارضة. وفي كل يوم علينا أن ننحاز إلى رأى في حياتنا الأدبية وفي مقالاتنا وكتبنا. ولتخذ في هذا دائماً مبدأ يوجهنا في سلوكنا، هو الاحتفاظ بحقوق الحرية الكاملة، بوصفها تركيباً موجوداً في الواقع للحرية النظرية والمادية. ولتضح هذه الحرية في قصصنا، وفي مقالاتنا، وفي مسرحياتنا. وبما أن أشخاصنا الذين نصورهم في أدبنا — إذا أخذناهم من بين أشخاص عصرنا — قد حرروا التمتع بهذه الحرية، فلنعرف — على الأقل — كيف نعين مبلغ ما يكتفهم هذا الحرمان. وليس كافياً أن نشهر، في أسلوب جميل، بالسوء وللظالم، ولأن تصور نفسية الطبقة البرجوازية براقة سلبية، ولا حتى أن نضع قلمنا في خدمة الأحزاب الاشتراكية: فلا نقاذ الأدب يجب أن يتخذ وضفاً في « داخل نطاق أدبنا »، لأن الأدب، في جوهره، اتخذ وضع. وفي كل الميادين يجب أن ترفض الحلول التي لا تصدر عن المبادئ الاشتراكية وحدها؛ ولكن، في الوقت نفسه، علينا أن نبعد عن كل المذاهب وعن كل الحركات التي تمد الاشتراكية غاية مطلقة. ففي نظرنا، لا يصح أن تمثل الاشتراكية « الغاية الأخيرة »، بل نهاية البداية، أو — إذا فضلت تصويراً آخر — : الوسيلة الأخيرة قبل الغاية التي هي تمكين الإنسان من تلك حريته. وهكذا، يجب تقديم أعمالنا الأدبية إلى الجمهور في صورة ذات مظهر مزدوج من سلبية وبناء.

والسلبية أولاً. ومعلوم ما لأدب النقد من تقليد كبير يرجع إلى نهاية القرن الثامن عشر؛ ذلك هو تحليل كل مبدأ بقصد التفريق فيه بين ما هو خاص به وبين ما أضافه إليه التقاليد أو خدج الجائرين. وكان بعض الكتاب، أو كتّاب حوار للعارف، يعدون ممارسة هذا النقد واجباً من واجباتهم الجوهرية. وما دامت

اللغة هي مادة الكاتب وألفه ، فمن الطبيعي أن يكون مردّ الأمر إلى المؤلفين في تنظيف تلك الآلة . وحقاً ، هذه الوظيفة السلبية للأدب كانت قد مجّرت طوال القرن التالي ، ويحتمل أن يكون السبب في ذلك أن الطبقة الحاكمة كانت تستخدم مدرّكات عقلية دعمها كبار الكتاب في الماضي لتثيبت أغراضها ، وأنه كان فيها ، في البدء ، نوع من التوازن بين نظمها وأهدافها ، ونوع من الاضطراد الذي كانت تمارسه ، ثم للمعنى الذي كانت تضيفه على السكّلات التي تستخدمها . فمثلاً ، من الواضح أن كلمة « حرية » *liberté* لم يكن لها قطّ من دلالة في القرن التاسع عشر إلا على الحرية السياسية ، وكان يُحتفظ بكلمة « بلبلة » *désordre* وإباحية *licence* لكل أشكال الحريات الأخرى . وكذلك كلمة « ثورة » *révolution* كانت ترجع ضرورةً إلى ثورة كبرى تاريخية ، هي ثورة ١٧٨٩ . وبما أنّ البرجوازية كانت تهمل — عن توأط عام جداً — فيها بينها — للفكر الاقتصادي لهذه « الثورة » ، وبما أنها كانت لا تكاد تذكر في تاريخها « جراكوس بابوف »^(١) ووجهات نظر « روبسبير »^(٢)

(١) *Gracchus Babeuf* (١٧٦٠—١٧٩٧) خطيب من خطباء الثورة الفرنسية الكبرى الفصيين ، ونفس كثيراً من آرائه في جريدته : « حرية الصحافة » التي سميت فيما بعد « خطيب الشعب » ، وكانت تصدر في باريس بين أغسطس عام ١٧٩٤ وأبريل عام ١٧٩٦ — وأكّراه في رعاية الدولة وتنظيم الملكية والوظائف تعد سيقاً للنظريات الاشتراكية والشيوعية فيها بعد . وفي عام ١٧٩٦ عبر عن اقتناعه بأن حوادث الثورة لهذه كانت نتيجة نهضة طبقة اجتماعية جديدة تتطلع إلى السيطرة ، وأنه في مؤامرة في عهد الثورة الفرنسية ، وحكم ، ودافع في محاکمته دفاعاً بليغاً عن حرية القول والعمل والمساواة وسلطان الشعب ، ولكنه حكم عليه بالإعدام ، واتُهم قبل تنفيذ الحكم .

(٢) *Robespierre* (١٧٥٨—١٧٩٤) من كبار التوار الفرنسيين للمهولين ، وكان يثق فيه الشعب ويسمى : « الصوم من الفساد » ، لثرائته وسلابته ، ولكنه كان على رأس من قاموا بحركة الإرهاب فيها بعد . وكان يريد تدعيم القضية ، وتهديس الأبطال . وقد عزل وأعدم في نهاية حركة الإرهاب .

و «مارا»^(١) تمنح تقديرها الرسمى «ديمولين»^(٢) و «الجيرونديين»^(٣) — نتج عن ذلك أنها كانت تعنى بكلمة «ثورة» تمرداً سياسياً يتاح له نجاح، وبذلك كان يمكنها تطبيق هذه التسمية على حوادث عام ١٨٣٠ و عام ١٨٤٨ التى لم تنتج فى حقيقة الأمر سوى تغيير فى الهيئة الحاكمة. ومن الواضح أن هذا التصور فى فهم الألفاظ كان يفوت بعض مظاهر الحقيقة التاريخية والنفسية أو الفلسفية؛ ولكن بما أن هذه المظاهر لم تكن جليلة بنفسها، وبما أن صلتها بالأحوال المكبوتة فى وعى الجماهير أو الفرد كانت أقوى من صلتها بالعوامل الموجودة فى واقع الحياة الاجتماعية أو الشخصية، لذلك كان يدهش المرء من المعانى الأصلية الجافة للألفاظ، ومن خلوص دلالاتها الجامدة، أكثر مما يدهش من نقص دلالتها. فى القرن الثامن عشر كان وضع قاموس فلسفى^(٤) بمثابة وضع دقائن متفجرة

(١) J.-P. Marat (١٧٤٣ — ١٧٩٣) طبيب وصحى وسياسى من رجال الثورة الفرنسية، وكان واسم الاطلاع فى ميادين المعرفة المختلفة.

(٢) Desmoulin (١٧٦٠ — ١٧٩٤) عام وصحى ومن كبار رجال الثورة، دعى شعب باريس فى ١٢ من يولييه عام ١٧٨٩ إلى تحدى جيش الملك، وساعد على سقوط الجيرونديين. واحتج على الطغيان فى عهد الإرهاب، فتلفد حكم الإعدام فيه فى ٥ من أياريل عام ١٧٩٤.

(٣) Les Girondins حزب سياسى فى عهد الثورة الفرنسية الكبرى، يمثل الجيملين، كانوا ضد الملك أولاً، ولكنهم لم يسوتوا على قتله فيما بعد، واحتجوا على بنى اللغاح التى ارتكبتها شعب باريس، وقد ثار الشعب عليهم، وقتل الثوار أكثرهم.

(٤) إشارة إلى «القاموس الفلسفى» فولتير، وهو مجموعة مقالات مرتبة أبجدياً، مثلاً: الروح، للذك، الكائن، للسجية، الله، جوليان ... وقد بدأ فولتير فى «بروسلام» عام ١٧٥٢، وكل ١٩٦٠ — وإلى جانب هجومه على للسجية، يدل الكتاب على بنى فولتير وقوره البالغ لدى الفرف والفضوض والاضهاد. وقد أنكره البابا، وأخاته البرلمان، واضلعهول فولتير حتى اضطر هو إلى إظهار إنكاره له فى نفس الوقت الذى كان يؤلف موسماً أبجدياً أكبر منه وحلى تحله، عنوانه: العقل.

خفية لنفس الطبقة الحاكمة . أما في القرن التاسع عشر ، فقد كان « لياريه »^(١) و « لاروس »^(٢) من البرجوازيين الوضعيين المحافظين : فالتوايمس ليسهم لا تهدف إلا إلى الإحصاء والإثبات . وأزمة اللغة ، التي تطبع أدب ما بين الحربين بطابعها ، منشؤها أن المظاهر المهمة للحقيقة التاريخية والنفسية قد انتقلت فجأة إلى المرتبة الأولى ، بعد نضج كامن . وبالرغم من ذلك نستعمل للدلالة عليها نفس الجواز اللغوي . وربما لا يكون هذا جد خطير ، إذ لا يقصد في أغلب الحالات إلا إلى تعمق المدركات العقلية وتغيير التبريفات : فمثلاً ، عند ما يتجدد معنى كلمة « ثورة » ببيان أنه يجب أن يُدَلَّ بهذا اللفظ على ظاهرة تاريخية مشتملة على تغيير نظام الملكية وتغيير الهيئة السياسية والهجوء إلى المصيان في وقت معاً ؛ في هذه الحالة نكون قد اتخذنا وسيلة ليس فيها مجهود كبير لتجديد قطاع من اللغة الفرنسية ، وتبدأ الكلمة للمعمورة بحياة جديدة رحلة جديدة . غير أن علينا أن نلاحظ أن أساس العمل الذي يمارس في اللغة ذو طبيعة تركيبية ، في حين كان تحليلياً في عصر فولتير : فيجب التوسع والتعمق وفتح الأبواب وإتاحة الدخول لقطع الأفكار الجديدة ، مع مراقبته وهو يدخل . وهذا — على وجه الدقة جداً — عمل مناقض للعمل الأكاديمي . والذي يعمل عملنا معقداً كل التعقيد ، مع الأسف ، هو أننا نعيش في عصر دعاية . وفي عام ١٩٤١ كان المسكران المتعادين لا يضغاصان إلا في الله ، مما لم يكن أراً موزلاً في خطورته . واليوم توجد خمسة أو ستة مسكرات متمادية تريد الاستئثار

(١) Emile Littré (١٨٠١ — ١٨٨١) عالم وفيلسوف وضئ ومن علماء اللغة ، مشهور بقاموسه المعجم .

(٢) Pierre Larousse (١٨١٧ — ١٨٧٥) من علماء النحو واللغة الفرنسيين : مشهور بقواميسه الكثيرة التي تتل على صير وإطلاع واسم وعقل متبحر حر .

بأساليب المبادئ ، لأن هذه المبادئ هي التي تقاس أعظم تأثير في الجماهير .
ونذكر كيف أن الألمان - مع احتفاظهم بالمظهر الخارجي لصحف فرنسا فيما قبل
الحرب ، وبعنوان مقالاتها ، وبترتيب هذه المقالات ، وحتى بأشكال حروف
طبعتها - كانوا يستخدمون هذه الصحف في إذاعة أفكار معارضة كل المعارضة
للأفكار التي اعتدنا أن نجد فيها . وكانوا يحسبون أننا لن ندرك الفرق بين
الأقراص التي يراد أن تنجرعها ما دام غلافها الذهبي لم يتغير . وهكذا شأن
الكلمات ، يدفعها كل حزب أمامه كأنها خيول طروادة^(١) ، وندها تدخل ،
الأنهم يعملونها تمردع نظرنا ببريق معناها في القرن التاسع عشر . حتى إذا حلت
في الميدان انفتحت ، وانتشرت منها إلينا دلالات غريبة ، غير معروفة لأذناننا ،
كأنها الجيوش ، وإذا بالحصن قد فتح قبل أن نأخذ حيطتنا لحراسته . ومن كم
تصبح الحادثة والمجادة من الأمور المحالة ؛ وقد لحظ ذلك حتى للملاحظة « برين
يارين » حين قال ما معناه : إذا استعملت أسمى كلمة « حرية » ، تأخذني حيا
الحجاسة ، فأستصوب أو أناقض ، ولكني لا أفهم منها ما تفهم ، وهكذا تحدث
حديثا هراء أجوف . هذا حق ، ولكنه داء حديث العهد . ففي القرن
التاسع عشر ، كان « ليزيه » يمكن أن يحملنا على وفاق معه ؛ وقبل هذه الحرب
كنا نستطيع أن نلجأ إلى قاموس « لالاند »^(٢) . أما اليوم فلم يعد هناك من
حكم . على أننا بعد شركاء في الإلهم ، لأن هذه للمبادئ الزفة تخدم سوء نيتنا .

(١) إشارة إلى حيلة في الأساطير اليونانية واللاتينية انصهرها اليونانيون على الطرواديين ،
وهي منح حصان خشبي كبير اخبأ فيه اليونانيون القتاتون ، وأوهمو الطرواديين أنهم
راحلون ، ففتح الطرواديون متاريسهم ، فاقض اليونانيون عليهم وهزمهم .

(٢) André Lalande أستاذ معاصر من أساتذة الفلسفة في السوربون ، وله بحوث
فلسفية بالفرنسية واللاتينية ، وكتابه الذي يشير إليه للؤلؤ عنوانه :
Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie

وليس هذا كل شيء : فغالباً ما لاحظ علماء اللغة أن الكلمات ، في اليهود
المضطربة ، كانت تحتفظ بأثار الهجرات الإنسانية الكبيرة : فيخترق جيش من
البرابرة بلاد النال ، فيتعلمى الجنود باللغة الوطنية ، فإذا هي زائفة عهداً
طويلاً . ولا تزال لثقتنا تحمل أثار الغزو النازى . فكانت كلمة « يهودى » تدل
فيما مضى على شخص خاص من الناس ؛ وربما كانت النزعة الفرنسية للمادية
اليهود قد أضفت عليها قليلاً من معنى القدح ، كان يسيراً أن تتطهر منه :
أما اليوم فيخاف اللره من استعمالها ، لأن صداها يرن أشبه بعيد أو سبة أو
استقارة . وكانت كلمة « أوروبا » ذات صلة بالوحدة الجغرافية والاقتصادية
والتاريخية للقارة القديمة . أما اليوم فإنها تحتفظ برائحة كريهة للنزعة الجرمانية
والاستبداد . وحق الكلمة البريئة المجردة : التعاون collaboration^(١)
أضحت لفظاً يجلله العار . ومن جهة أخرى ، بما أن روسيا السوفيتية وجدت
نفسها معوقة ، فإن الكلمات التي كان يستعملها الشيوعيون قبل الحرب تردت
في هوة التعويق أيضاً . فهمى تقف في منتصف طريق معناها ، شأنها شأن
المفكرين من أتباع ستالين الذين يتوقفون في منتصف تفكيرهم ، أو بمباراة أخرى :
تضل في طرق عبورها . ومن هذه الجهة كانت التغيرات التي اعترت كلمة « ثورة »
ذات دلالة هامة . وفي مقال آخر ، ذكرت هذه الكلمة لصمحنى تعاون مع الألمان :
« المحافظة على ما هو قائم : هذا هو شعار الثورة الوطنية » . وأضيف إليها
اليوم هذا التعبير الصادر عن مفكر شيوعى : « الإنتاج : هذا هو معنى الثورة
الحق » . وقد أعمت الأمور في البعد حتى أمكن أن تقرأ حديثاً في فرنسا بين
الإعلانات الانتخابية : « التصويت للحزب الشيوعى هو التصويت للدفاع عن
الملكية [٢٤] » . وعلى عكس ذلك ، من الذى هو غير اشتراكي اليوم ؟

(١) لأنها كانت تطلق غالباً ويراد منها التعاون مع العدو .

ولا زلت أتذكر اجتماعاً لكتاب كلهم يساريون رفضوا في بيان لهم أن تستعمل كلمة «اشتراكي» ، «لأن الناس أفرطوا في انتقاص حرمتها» . والحقيقة القوية اليوم جد معقدة ، حتى إنى لأدري كذلك ما إذا كان هؤلاء المؤلفون قد رفضوا تلك الكلمة للسبب الذى يبنوه ، أم لأنها على الرغم من امتنانها تثير فيهم الخوف . على أننا نعلم أن كلمة « شيوعى » تدل فى الولايات المتحدة على كل مواطن أمريكى لا يصوت للجمهوريين ، وأن كلمة « فاشى » فى أوروبا تدل على كل مواطن أوروبى لا يصوت للشيوعيين . ولأجل أن نزيد فى هذا الخلط بين الدلالات ، علينا أن نضيف أن المحافظين الفرنسيين يصرحون بأن النظام السوفيتى — على الرغم من أنه غير مستمد من نظرية الجنس ، ولا من نظرية هداء السامية ، ولا من نظرية الحرب — اشتراكى وطنى ، على حين يصرح اليساريون بأن الولايات المتحدة — التى هى ديمقراطية رأسمالية مع دكتاتورية واسعة من جانب الرأى العام — تتأخم الفاشية .

وإنما وظيفة الكاتب أن يسمي الأشياء بأسمائها . وإذا كانت الكلمات مريضة ، فرد الأمر إلينا فى شفائها . وبدلاً من أن نقوم بهذا العلاج ، يعيش كثير منا من هذا المرض . والأدب الحديث فى كثير من الحالات ، نوع من سرطان فى الكلمات . لا أمانع أبداً من يكتبون «حصان زبد»^(١) ، ولكنهم — من ناحية من النواحي — لا يفعلون شيئاً آخر سوى ما يفعله الذين يتحدثون عن الولايات المتحدة الفاشية ، أو عن وطنية قتالين الاشتراكية . ولكن سمّ ما هو أشأم ، بخاصة ، من للران الأدبى المسمى ، فيما أعتقد ، النشر^(٢) الشعرى ،

(١) انظر ص ٩ — ١٠ من هذا الكتاب وطبعها .

(٢) ليس هذا هو الشعر للشعر ، وإنما يقصد المؤلف معنى آخر شرحه فى الفصل الأول شرحاً طويلاً وعلقنا عليه هناك .

الذى يقوم على استعمال الكلمات لما بينها من تألف غامض يتردد جرسه حولها ،
ويبنى على معان غامضة فى تناقض مع الدلالة الواضحة .

وأنا على علم بأن غاية كثير من المؤلفين كانت هى تدمير الكلمات ، كما
كانت غاية السيراليين هى تدمير القاد والموضوع معاً . وكانت تلك هى فنة
أدب الاستهلاك . ولكننا اليوم — كما وضعت — علينا أن نبين . فإذا اقتصر
للره على أن يبكى على عدم التكافؤ بين اللغة والحقيقة — كما فعل بريس بارين —
فإنه يحمل نفسه شريكاً فى الإثم مع العدو ، أى مع الضعيفة . إذن واجبنا الأول
— بوصفنا كتاباً — هو أن ندم من جديد ما للغة من مكانة . على أنا
— بعد — نفكر بوساطة الكلمات . ولا بد أن نكون على قدر كبير من الثور
كى نقصد أن فى أنواع جبال معجزة للوصف ليست اللغة أهلاً للتعبير عنها .
على أنى أحترس من للمعانى التى لا يمكن الإفضاء بها ، فهى منبع كل عنف .
عند ما يستحيل علينا أن نجعل غيرنا يقتسم معنا أنواع اليقين التى تتمتع بها ، فإن
يبقى لنا سوى الضرب والإحراق والشنق . كلا : فلسنا نحن أفضل من حياتنا ،
وعلى حسب حياتنا يجب أن يحكم غيرنا علينا ؛ وليست فكرتنا أفضل من لغتنا ،
ويجب أن يحكم على الفكرة على حسب كيفية استخدامها للغة . وإذا أردنا أن
نرجع إلى الكلمات قوتها ، فليتنا أن نقوم بعملية مزدوجة : من جهة ، عملية تطوير
تحليلى تخلص الكلمات من معانيها الطفيلية ؛ ومن جهة أخرى ، عملية توسيع
تركيبى تجعلها ملائمة للموقف التاريخى . وإذا أراد كاتب أن يكرس جهده كله
لقيام بهذا الواجب ، فقد لا تبقى من حياته كلها بقية ، ولكن إذا اشتركنا فيه
جميعاً أنجزناه على خير ، دون كبير عناء .

وليس هذا كل شئ : فنحن نعيش فى عصر الخاتلات . ومنها ما هو
أساسى وهو ماله صلة بينية المجتمع ، ومنها ما هو ثانوى . ومنها يكن من شئ . فإن

النظام الاجتماعي يعتمد اليوم على خداع الضمائر ، وعلى اليليلة أيضاً . فالنارضة خدعة ، ونزعة مشايعة « ديمبول » خدعة أخرى ، والنزعة الكاثوليكية السياسية خدعة ثالثة ؛ وليس من شك الآن في أن الشيوعية الفرنسية خدعة رابعة .

زواضح أننا يمكننا ألا نحسب لهذا حساباً ، ومن قوم يعملنا عن شرف قصد ، دون أن تتعرض بالأذى لأحد . ولكن ، بما أن الكاتب يتوجه إلى حرية قارئه ، وبما أن كل ضمير غدوع — بوصفه شريكاً في الإثم للخدعة التي قيدته — يمتنع إلى الباب على حالته ، فلن يمكننا أن نرعى الأدب إلا إذا أخذنا أنفسنا بواجب كشف الخدعة عن جمهورنا . ولنفس السبب ، يكون واجب الكاتب أن يضخذ لنفسه موقفاً ضد جميع المظالم ، من أى مصدر أتت . وبما أنه لن يكون من معنى لما نكتب ، إذا لم نتخذ لأنفسنا هدفاً ثابتاً ، هو سيطرة الحرية في المستقبل البعيد عن طريق الاشتراكية ، فالذى يهمنا أن نبين — في كل حالة — أنها احتوت على خرق للحريات النظرية والفردية ، أو على اضطهاد مادي ، أو على الأمرين معاً . ومن وجهة النظر هذه ، علينا أن نشهر بسياسة إنجلترا في فلسطين ، وبسياسة الولايات المتحدة في اليونان ، كما يجب علينا أن نشهر بما تفعله روسيا من نفي مواطنيها . وإذا قيل لنا إننا نغير أنفسنا من الأهمية أكثر مما يلزم ، وإننا جد صبيانيون في تطلعاتنا إلى تنوير مجرى العالم ، فإتينا نجيب بأننا لا نتوهم شيئاً من هذا ، ولكن — على الرغم من ذلك — من الأشياء ما ينبغي أن يقال ، حتى لو لم يكن ذلك إلا لإقناذ مكائنا أمام أولادنا ، على أنه ليس لدينا الطمع الجوفى في التأثير في سياسة وزارة الخارجية الأميركية ، ولكن طمع آخر — بقل قليلا في جنونه — هو أن تؤثر في رأى مواطنينا . على أنه لا يصح أن نطلق — بالصدفة وبدون تمييز — ضربات كبيرة من محاربا . ففي كل حالة ، علينا أن نعدد بالتأية المنشودة . ومن الشيوعيين القدماء من يريد أن يحملنا على أن نرى في روسيا

السوفيتية عدونا الأول، لأنها أفستت فكرة الاشتراكية نفسها، ولأنها حولت دكتاتورية طبقة العمال إلى دكتاتورية البيروقراطية؛ ويودون — نتيجة لهذا — أن نكرس وقتنا كله في التشهير بمظالمها وصنوف عسفا؛ ويصورون لنا في نفس الوقت أن المظالم الرأسمالية واضحة كل الوضوح، فلا خطر منها أن نتخمد؛ وإذن نضيق وقتنا في الكشف عنها. وأخاف كثيراً من التنبؤ بالمصالح التي تخدمها هذه النصائح. ومهما يكن من أمر أعمال العنف التي هي موضع نظرنا، فقبل أن نصدر حكماً عليها لا يزال لدينا مجال للنظر في موقف البلاد الذي يرتكبها، وفيما وضعه نصب عينيه حين ارتكابها. فثلا يجب أن نبرهن أولاً على أن مكائد الحكومة السوفيتية لم تملأ عليها، على وجه الدقة، رغبتنا في حماية الثورة المعوقة، ولا «ثباتها» في موقعها حتى اللحظة التي تستطيع فيها استئناف سيرها إلى الأمام. في حين أن النزعة العدائية للسامية، ونزعة العداء للسود بين الأمريكيين، ونزعتنا الاستعمارية، ومسلك الحكومات تجاه فرانكو، تؤدي غالباً إلى مظالم أقل جذباً لأنظار الناس وتهدم، ولكنها ليست دون المظالم السابقة في هدفها إلى استدامة النظام الحالي القائم على استغلال الإنسان للإنسان. سيقال: كل امرئ يعرف هذا. وقد يكون هذا صحيحاً؛ ولكن ما جدوى معرفتنا له إذا لم يقله أحد؟ وإنما واجبنا — بوصفنا كتاباً — أن نقدم صورة العالم، وأن نشهد عليه. على أنه حتى إذا قامت الحجة على أن السوفيتيين والحزب الشيوعي يتابعون غايات ثورية مشروعة، فلن يعني هذا من الحكم على الوسائل. إذا اعتد بالحرية على أنها المبدأ والغاية لكل نشاط إنساني، كان من الخطأ كذلك أن نوجب الحكم على الغاية بحسب الوسائل، أو على الوسائل بحسب الغاية. ولكن الأولى أن تكون الغاية هي الوحيدة التركيبية للوسائل المستخدمة. إذن، توجد وسائل تتعرض لخطر القضاء على الغاية التي تقصد إلى تحقيقها، وذلك أن هذه الوسائل تحطم — بمجرد

مثولها — الوحدة التركيبية التي تريد أن تندمج هي فيها . قد حوّل — في قوانين تكاد تكون رياضية — تحديد الشروط التي فيها يمكن أن تكون وسيلة^١ مشروعة ؛ ويدخلون في هذه القوانين احتمال الغاية ، وقربها ، وما تدره بالنسبة لما تتكلفه الوسيلة المستعملة ؛ حتى ليحسب المرء أنه يقرأ « بنقام »^(١) وحساب اللذات . ولا أقول إنه لا يمكن انطباق قانون من هذا النوع على بعض الحالات . مثلاً عندما يكون الترض نفسه كياً في ذاته ، حيث تجب التضحية ببعض الأحياء من الناس لإقضاء الآخرين . ولكن في أغلب الحالات ، تختلف المسألة كل الاختلاف ؛ فالوسيلة المستعملة قد تُحدث في الغاية تغييراً كيفياً ، فيكون التغيير — نتيجة لذلك — غير قابل للقياس . لتضخيل أن حزباً ثورياً يكذب دائماً على المكافحين من أتباعه ليحبيهم من الشكوك ، ومن أزمات الضمير ، ومن دماية النظم . وغايته التي يسعى وراءها هي القضاء على نظام من نظم الاضطهاد ؛ ولكن الكذب نفسه اضطهاد . فهل يمكن التّأب على الاضطهاد تملاً بوضع نهاية له ؟ أصبح استعباد الإنسان لتحريره على نحو أفضل ؟ قد يقال إن الوسيلة موقوتة . كلا ؛ لن تكون كذلك إذا ساعدت على خلق مجموعة من الناس مكنوبة كاذبة ، لأن الذين يستولون على الحكم في هذه الحالة لن يكونوا هم الذين كانوا جديرين بالاستيلاء عليه . والأسباب التي لديهم لقمع الظلم مقوّضة^٢

(١) Jeremy Bentham (١٧٤٨ — ١٨٣٢) فيلسوف ومن علماء القانون من الإنجليز . معهود بقياسه اللذات قياساً كياً ، لمعرفة المفروغ من غير المفروغ ، مما يسمى : حساب اللذات . وفي كتابه : « مبادئ الأخلاق والتشريع » يصرح نظريته التي اشتهر بها في اللغة ، وهي ذات طابع سياسي . وفيها أن « مقياس السواب أو الخطأ هو تحقيق أكبر قدر من السعادة لأكثر عدد من الناس » . والألم واللذة لها السيطرة على سلوك الإنسان . ويمكن قياسهما قياساً كياً لشدتهما ومدتهما ويتبعهما وقربهما . ويقاس العمل ، خلقياً ، على حسب ما ينتج عنه من آلام ومقدمات لأفراد المجتمع المتأثر على حسب تلك المقاييس . وما أن الداعي للعمل هو المصلحة الشخصية ، فمبدأ القانون والنزعة هي دعم أسس قوية من شأنها أن تحمل الفرد على أن يعمل مساعده هو نابعة لسعادة الجماعة . فالقيمة الكلية للذات والآلام هي في دواهي العمل في سماء الخلق والتشريع .

من أساسها بالطريقة التي يتبعونها لقمة . وهكذا تُفسد سياسة الحزب الشيوعي
الغاية التي يسعى إليها ، لأن لهذه السياسة تقوم على كذب هذا الحزب أمام فئاته
الخاصة ، وعلى إلقاء التهم ، وعلى كتمان المزامم والأخطاء . ومن جهة أخرى ، من
اليسير أن يجاب على ذلك بأنه لا يمكن أن تقال الحقيقة كلها للجنود في الحرب ، وكل
حزب ثوري في حرب . فالمسألة ، إذن ، مسألة قياس ، ولن يفيينا أى قانون جاهز
سلفاً من شخص كل حالة خاصة وحدها . ومردّد هذا الفحص إلينا وحدنا . وإذا ترك
السياسي لنفسه اختيار من الوسائل أيسرها ، أى أنه يهبط في اللحدر . ويتبعه سواد
الشعب مخلوعاً باللعاية . وإذن ، من غير الكاتب يمكنه أن يصور للحكومة
والأحزاب وللواطنين قيمة الوسائل المستعملة ؟ وليس معنى هذا أن علينا أن نعارض
باطراد استعمال العنف . وأعترف بأن العنف — في أى شكل يظهر فيه — إهتاق .
ولكنه إهتاق لا يمكن تجنبه ، لأننا في عالم عنف ؛ وإذا كان حقاً أن اللجوء إلى
العنف في وجه العنف يستهدف خطر استدامته ، فمن الحق كذلك أنه الوسيلة الوحيدة
لإنتهائه . ففي صحيفة من الصحف ، كان كاتب يكتب في أسلوب على حظ لا بأس
به من البيان قائلاً إن علينا أن نرفض كل مشاركة آتمة مباشرة أو غير مباشرة
في أعمال العنف ، من أى مكان أتى ، ثم كان على نفس الصحيفة أن تعلن في العدد
التواشعات الأولى في حرب الهند الصينية . واليوم أسائل الصحيفة نفسها : ماذا علينا
أن نفعل لرفض كل مشاركة غير مباشرة لأعمال العنف ؟ إذا لم تقل شيئاً ، فأنت
بالضرورة من فريق الاستمرار في الحرب ؛ ولله مسئول دائماً عما لا يحاول منعه .
ولكن إذا تمسكت بوقف الحرب حالاً ، وبأى ثمن ، كنت سبياً في بعض
المذابح ، وأنت حلاً من أعمال العنف ضد جميع الفرنسيين الذين لهم مصالح هناك .
ولا أتحدث طبعاً عن الحلول الوسط ، فمن الحلول الوسط تولدت الحرب . فالعنف
بالعنف ، وعلى الله أن يختار . وعلى حسب مبادئ أخرى . وللسياسي أن يسأل
نفسه عما إذا كان قتل الجنود مجزئاً ، وعما إذا كان الاستمرار في الحرب يستلـب

منه الرأي العام ، ومن نتائج الحرب الدولية . وعلى عاتق الكاتب أن يحكم على الوسائل ، لا من وجهة نظر المصلق المجرد ، ولكن في نطاق الآمال والخافوف لنهاية محددة ، هي تحقيق ديمقراطية اشتراكية . وهكذا يجب علينا أن نفكر في المسألة الحديثة التي هي الناية والوسائل ، لا نظرياً فحسب ، ولكن في كل حالة معينة .

ويرى المرء أن ستم أموراً كثيرة تتطلب العمل . ولكن إذا استهلكنا حياتنا في « النقد » ، فن الذي يلومنا ، إذن ، على ذلك ؟ لقد صار النقد واجباً كلياً يلتزم به الإنسان بجميع قواه . وفي القرن الثامن عشر ، كانت الأداة مجبزة ، فكان مجرد استخدام العقلية التحليلية كافياً في تطهير للمدركات . أما اليوم وقد أصبح الواجب — في وقت واحد — هو التطهير ، واستدراك النقص ، ودفع المبادئ إلى الأمام حتى تكمل بعد أن أصبحت زائفة لتوقعها في الطريق ؛ فقد صار النقد كذلك تركيبياً ؛ وهو يستلزم كل قوى الاختراع ؛ فبعد أن كان محدوداً باستخدام عقل كونه علوم الرياضة في قرنين ، أصبح ، على التقيض ، هو الذي يكون العقل الحديث ، بحيث تكون الحرية الخلاقة أساسه في نهاية الأمر . وقد لا يحمل هذا النقد في نفسه حلاً وضعياً . ولكن ما الذي يحمل هذا الحل اليوم ؟ لا أرى في كل مكان سوى قوانين هرمة ، وترقيعات ، وحلولاً وسطاً تموزها حسن النية ، وأساطير بالية رسمت من جديد على عجل . فلو لم تكن قد قلنا سوى فقه هذه البثور الملوثة هواء ، بئراً بعد بئر ، لاستحققتنا كثيراً من تقدير قرائنا .

على أن النقد حوالي عام ١٧٥٠ كان تمهيداً مباشراً لتغيير نظام ، مادام قد ضاع على إضفاف الطبقة الجائرة بهدم مذهبها التكري . وليس هو كذلك اليوم ، مادامت المدركات التي يجب قدها تنتمي لكل المذاهب الفكرية وكل

المسكرات . فلم تمد السلبية وحدها التي يمكن أن نخدم التاريخ ، حتى لو اكتملت في وضعية . ويمكن للكاتب المنزول أن يقتصر على واجب السلبية في نقله . ولكن أدبنا في جلته يجب أن يكون ، على الأخص ، أدب بناء . وليس معنى ذلك أن علينا أن نجعل من واجبنا — ممّا أو منفردين — المنور على مذهب فكري جديد . ففي كل عصر — كما وضحت — يظل الأدب كله هو المذهب الفكري ، لأنه يؤلف المجموعة التركيبية — المتناقضة [٢٥] غالباً — لكل ما استطاع العصر أن يتجه كي يستدير ، دون إغفال للموقف التاريخي والمواهب . ولكن بما أننا اعترفنا بأن علينا أن ننتج أدب العمل ، فينبغي أن نتمسك بمقصدنا حتى النهاية . فلم يعد من وقت للوصف أو للحكاية ، ولكننا لن يمكننا كذلك أن نقتصر على الشرح . فالوصف — حتى لو كان نفسياً — محض مُتمة من متع التأمل ؛ والشرح نوع من القبول ، فيه التماس المنزول لكل شيء ؛ وكلاهما يفترض أنه قد قُضي الأمر . ولكن إذا كان الإدراك في نفسه عملاً ، وإذا كنا نرى أن تصوير العالم هو دائماً كشف عنه رجاء تغيير ممكن له ، فعلينا ، إذن — في هذا العصر ، عصر الاستسلام للصائير — أن نوحى إلى القارئ ، في كل حالة عينية ، بقدرته على الإبرام والنقض ؛ وبالاختصار : قدرته على العمل . والموقف الحاضر ثوري في أنه لا يمكن بحال محمله ، ويظل في ركود ، لأن الناس قد انشغرت منهم ملكية مصائرهم الخاصة بهم ؛ وأوروبا تتخلى عن سلطاتها تجاه الصراع للقبل ، وتبحث عن الوقوف مقدماً في صف مسكر للتصيرين أكثر مما تبحث عن توقي وقوع هذا الصراع ؛ وروسيا السوفيتية تحسب نفسها وحدها ومطاردة كخنزير برى وسط قطيع من كلاب ضارية متحفز لنهشه ؛ وأمريكا التي لا تخاف البول الأخرى ، مذعورة بمبه نفسها ؛ وكلما زاد غناها زادت ثقلاً ، ونادت بشحها وكبرائها ، تدع نفسها تسير ، مغمضة العينين ، نحو الحرب : فيها نحن أولاء .

لا تكتب إلا قليل من الناس في بلدنا ، ولحظة من الآخرين في أوربا ؛ ولكن علينا أن نجد في البحث عنهم أينما كانوا ، أي ضالين في زمنهم ، كالإبرة في كومة من القين ، وأن نذكرهم بما لهم من سلطان . ولناخدم في مهنتهم ، وفي أسرهم ، وفي طبقتهم وفي بلادهم ، لنقيس معهم ما هم فيه من استعباد ، ولكن على ألا نجعلهم ينوصون أكثر فيه : فلبين لم أن في الحركة الأكثر آلية من العامل يوجد سلفاً الإنكار الكامل للاضطراد ، ولا نواجه موقفهم أبداً على أنه من معطيات الواقع ، بل على أنه مشكلة ، ولتُجرّم أن موقفهم يستمد شكله وحدوده من أفق لا حدود له من الاحتمالات ، وبالاختصار : ليس له من صورة أخرى إلا تلك التي يصفونها عليه بسلوكم الذي يختارونه بنية تجاوزه ؛ ولعلهم أنهم ، في وقت واحد ، ضحايا ومستولون من كل شيء ، وأنهم مظلومون وظالمون ، وشركاء في الإثم لمن يظلمونهم ، وأنه لا يمكن أبداً التمييز بين ما يتعرض له المرء يوماً يقبله وما يريد ؛ ولنبين أن العالم الذي يعيشون فيه لا يتحدد أبداً إلا الرجوع إلى المستقبل الذي يضعونه نصب أعينهم ، وأنه ما دامت القراءة تكشف لهم عن حريتهم ، فلنقد منها كي نذكرهم بأن هذا المستقبل الذي ينزلون فيه أنفسهم كي يحكموا على الحاضر ليس إلا المستقبل الذي يتغلم فيه الإنسان مع نفسه ، ويتصل أخيراً بذات نفسه بوصفه كلاً بفضل سيطرة « مدينة النايات » ؛ لأن الإحساس بالمادة وحده هو الذي يتيح الغضب على مظلة مفردة من المظالم ؛ أي أنه ، على وجه الدقة ، يتيح للمرء أن يكون منها مظلة ؛ وأخيراً ، حين ندعوم إلى أن ينزلوا أنفسهم منزلتها في « مدينة النايات » ليفهموا عصرهم ، يجب ألا ندعهم يحلون ما يشتمل عليه عصرهم من أمور مواتية لتحقيق غرضهم . كان المسرح فيما مضى مسرح « تحليل خلق للشخصيات » : فكانت تعرض على المسرح شخصيات تزيد في تعقيدها أو تنقص ، ولكنها تعرض عرضاً تاماً

في حياتها ، ولم يكن للوقوف دور إلا في وضع هذه الأشخاص في صراع بعضها مع بعض ، مع بيان كيف يتم التحوير في حياة كل شخصية بتأثير الشخصيات الأخرى فيها . وقد بينت في مكان آخر كيف حدثت تغيرات هامة منذ قليل في هذا الميدان : فقد رجع كثير من المؤلفين إلى مسرح اللواظ . ولم يبق مجال لمسرح تحليل الشخصيات : فالأبطال حريات أُخِذَتْ في الفخ ، مثلنا جميعاً . فما المخرج ؟ ولن تكون كل شخصية شيئاً سوى اختيار مخرج ، ولن تساوى أكثر من المخرج الذي تختار . ونتمنى أن يصير الأدب كله خلقياً وجدياً مثل هذا المسرح الجديد ؛ أي يصير أدباً خلقياً لا أدب وعظ . وليوضح هذا الأدب ، في بساطة ، أن الإنسان أيضاً قيمة ، وأن المسائل التي يضعها لنفسه دائماً خلقية . وعلى الأخص ، ليعين الأدب لنا في كل امرئ الإنسان للبكر . وكل موقف — في معنى من معانيه — بمثابة مصيدة قتران : جذران في كل مكان ؛ فقد عبرت من قبل تميراً قاصراً ، فليس من مخرج يُختار منها . فالخرج شيء يُبتكر . وكل امرئ يبتكر نفسه بابتكاره لمخرجه الخالص به . فعل المرء أن يبتكر كل يوم .

سنفقد كل شيء ، على الأخص ، إذا أردنا أن نختار من بين السلطات التي تهيم للعرب . واختيار روسيا معناها التخلي عن الحريات النظرية ، بدون أمل حتى في الحصول على الحريات المادية : فتأخرها الصناعي يمنعها ، في حالة اختصارها ، من تنظيم أوروبا ؛ ومن ثم يكون الاستمرار غير المجدد لكتاتورية البؤس . ولكن بعد اختصار أمريكا ، وحين يُستأصل الحزب الشيوعي ، وتصير الطبقة العاملة مثبّطة الهم ، لا وجهة لها ، وبمباراة أحدث : بمرقة تمزيقاً ذرياً ، وتصيح الرأسمالية قاسية بقدر ما هي سيّدة العالم ؛ أو يعتقد المرء أن تتلح آنذاك فرص كبيرة لنجاح حركة ثورية تبدأ من الصفر ؟ سيقال : يجب أن يحسب حساب السلطات المجهولة . على أي ، على وجه الدقة ، أريد أن أحسب حساب التي أعرف . ولكن ماذا

يضطرننا إلى الاختيار ؟ أو نصنع حق التاريخ حين نختار من بين مجموع معطيات ، لا لشيء سوى أنها معطيات ، وحين تنضم إلى جانب الأقوى ؟ وفي هذه الحال ، كان على القرنينين جميعاً ، حوالي عام ١٩٤١ ، أن ينضموا إلى جانب الألمان ، كادعاً إلى ذلك المتعاونون مع العدو . وإنّ ، الأمر — على قبيض ذلك — جليّ في أن العمل التاريخي لم ينحصر قط في اختيار بين المعطيات النُفّل ، ولكنه كانت له دائماً خاصة ابتكار حلول جديدة على أساس موقف محدد . واحترام المجموعات نزعة تجريبية محضة وساذجة ، ومنذ زمن طويل تجاوز الإنسان هذه النزعة التجريبية في النظم والأخلاق والحياة الفردية : فقد كان عمال شركة المياه في فورنسا « يختارون من بين الجميع » ؛ في حين اخترع تورينشلي الضبط الجوي ، وأقول إنه اخترع ، أولى من أنه اكتشف ؛ لأنه حين يكون شيء خبيثاً عن العيون ، يجب اختراعه بجميع أجزائه ليستطاع اكتشافه . فلماذا ، وبأى مركب نقص ، يرفض الواقعيون بيننا — فيما يخص العمل التاريخي — قوة الخلق هذه في حين ينادون بها في كل مجال آخر ؟ ويكاد يكون الماسل التاريخي دائماً هو الإنسان ، حين يوضع أمام قياس الإحراج بين حدين ، فيخرج إلى الوجود فجأة بعد ثالث لم يره أحد حتى ذلك الوقت . حقاً علينا أن نختار بين روسيا وبين الكتلة الأنجلوساكسونية ؛ أما أوروبا الاشتراكية ، فليست « في الاختيار » ، لأنها موجودة . فهي تتطلب أن تُصنّع . ولن يكون ذلك أولاً نفع أنجلترا التي يحكمها تشرشل ، لا ، ولا مع السيد ميشين : بل على القارة أولاً ، وباتحاد جميع هذه البلاد التي لديها نفس المشكلات .

سيقولون : قد فات الأوان ؛ ولكن ، ماذا يدرون من الأمر ؟ وهل حاولوه مجرد محاوة ؟ تتم دائماً صلاتنا مع حيواناتنا الأدنى عن طريق موسكو أن لندن أو نيويورك ؟ فهل يحلون أنه توجد كذلك طرق مباشرة ؟ ومهما يكن من

شيء، وما دامت الظروف لم تتغير، فإن فرص نجاح الأدب مرتبطة بقيام أوروبا اشتراكية، أي من مجموع الحكومات ذات البنية الديمقراطية والجماعية، والتي فيها كل فرد — في انتظار ما هو خير — يتنازل عن جزء من سلطاته لمصلحة المجموع. وفي هذا القرض وحده سيبقى لنا أمل في تجنب الحرب، وفي هذا القرض وحده سيظل سريان الأفكار حراً فوق القارة، وسيجد الأدب من جديد موضوعاً وجمهوراً.

هاهي تلك واجبات كثيرة مما — ولكن سيقولون إنها جد متفرقة — وهذا حق. ولكن قد أوضح «برجسون» أن العين — وهي عضو معقدة التقيد — إذا استمرضنا وظائقها منفردة بعضها بجانب بعض، فإنها ستعود إلى نوع من البساطة، متى أحلناها محلها في الحركة الخالقة للتطور. وهذا شأن الكاتب: فإذا أحسيت — تحليلياً — للوضوح التي يشرحها «كافكا»، والمسائل التي يضمها في كتبه؛ وإذا اعتدلت بعد ذلك — برجوعك إلى فترة إبدائه لمهنته — بأنها كانت بالنسبة له هي للوضوح التي عليه أن يعالجها، والمسائل التي عليه أن يضمها؛ فسيروك الذعر. ولكن ما هكذا يصح أن ينظر إليه: فمثل «كافكا» الأدبي رد فعل حر موحد للعالم للسيبي اليهودي في أوروبا الوسطى؛ وقصصه تجاوز تركيبي لموقفه بوصفه إنساناً، وبوصفه تشيكوسلوفاكياً، وبوصفه غطوباً لفتاة، وبوصفه أبي الراس، وبوصفه مصوراً، وما إلى ذلك من الأوصاف، كما كانت كذلك قبضة يده، وإبسامته، ونظراته التي كان يعجب بها كثيراً «ماكس برود». وتحليل الخلق تدوب هذه الأمور إلى مسائل؛ ولكن هذا الناقد على خطأ، إذ نجبه قرائنها في «حركاتها».

هذا ؛ ولم أرد أن أملى واجبات على كُتّاب جيل : فبأي حق أفضل هذا ؟
ومن الذي رجاني أن أفعله ؟ كما أتى كذلك لا أستطيع البيانات المذهبية .
وإنما حاولت وصف موقف ، بأمانه ومخاوفه ، وتوقعاته ، وحواجزه ؛ وإنما بنشأ
أدب العمل في عصر الجمهور الذي لا وجود له . ذاك هو المعطى ؛ ولكن أمرى
تخريج . ومخرجه هو أسلوبه وفنه وموضوعاته . فإذا تسربت إلى نفس الكاتب
سرعة البت في هذه المسائل ، كما هي حالتي ، أمكن تأكيد أنه سيقترح لها
حلولاً « في الوحدة الخالقة لصله » ، أي في حال عدم التمييز لحركة الخلق
الحري [٢٦٦] .

لا شيء يؤكد لنا أن الأدب خالد ؛ وحظه اليوم ، وحظه الوحيد ، هو حظ
أوروبا والاشتراكية والديمقراطية والسلام . ويجب أن نأمر بلسب دوره ، فإذا
خسرنا — نحن معشر الكتاب — فنتج لنا . ولكن تباً للمجتمع أيضاً . وقد
ضحكت أنه بالأدب تنقل الجماعة إلى التفكير والتأمل في ذات نفسها ، فتكسب
شعوراً بالأسا ، وصورة لنفسها يوزنها التوازن ، فلا تنفك تبحث عن محورها
وتحسينها . ولكن فن الكتابة — بعد — ليس عمياً بقوانين العناية الإلهية الناجية ،
فهو من صنع الناس ، يختارونه حين يختارون أنفسهم . فإذا كان على الأدب أن
يتحول إلى دعاية محضة ، وإلى مسلاة محضة ، تردى المجتمع في حماة الأسر المباشر ،
أي الحياة بدون ذاكرة ، حياة الحشرات والزواحف . وبقينا ليس كل هذا من
الأهمية بمكان ، فيفسر كل اليسر أن يستطيع العالم الاستغناء عن الأدب ؛
ولكنه يستطيع خيراً من ذلك أيضاً أن يستغنى عن الإنسان .

تطبيقات المؤلف على الفصل الرابع

[١] لا يزال الأدب الأمريكي في مرحلته الإقليمية .

[٢] حينما مرت بنويورك عام ١٩٤٥ ، رجوت وسيطاً من وسطاء النشر الأدبي في الحصول على حقوق ترجمة قصة : « ذات القلب الموحش » . Miss. Lonelyheart من تأليف « ناثانيل وست » Nathanaël West ، ولم يكن هذا الوسيط يعرف الكتاب ، فعقد اتفاقاً مبدئياً مع مؤلفة لكتاب آخر عنوانه « القلب الموحش » : Lonelyheart ، وكانت عائناً ، دهشت كل الدهشة أن يفكر أحد في ترجمة كتابها إلى الفرنسية . وعند ما بينت لهذا الوسيط خطأه ، بدأ يبحث من جديد ، فوجد أخيراً الناشر الذي كان ينشر كتب « وست » ، واعترف له هذا الناشر بأنه لا يعرف شيئاً عن مصير هذا المؤلف . وبعد إلحاح مني ، أخذ كل منهما يسأل من جديد ، فلما أن « وست » مات منذ سنين كثيرة في حادثة من حوادث السيارات . ويبدو أنه كان له حساب في مصرف بنويورك ، وكان هذا الناشر يرسل من وقت لآخر مبالغ من المال ، لتضاف إلى حساب ذلك المؤلف .

[٣] نفوس الشخصيات البرجوازية في أدب « جوهاندو »^(١) لها نفس هذه الصفة في عجائبها ، ولكن مع سمات أخرى غالبية على هذه العجائب التي تصير سلبية شيطانية . وعلى حسب ما يفكر كثير من الناس : القدّاس الشيطاني لدى البرجوازية أقوى سحراً من بهرجما الحلال .

[٤] تحرير الكتاب لأعمال العنف يتضمن اختيار العنف طريقة من

(١) Marcel Johandeau من كتاب القصة المعاصرة في فرنسا ، ولد عام ١٨٨٨ وفي يموت في الهند قد شرح ما سماه : « صوفية الجسم » في القصة المسيحية ، أي اتخاذ المسيحية الحفية من العرأس أساساً للاعتقاد في الخلود .

طرق التفكير من روية ، أى أن يألف المرء اللجوء إلى التخوف ، وإلى مبدأ السلطة ، وأن يألف ويحمد البرهنة والناقشة . وهذا هو الذى يكسب نصوص السيرباليين التوكيدية مظهراً شكلياً عضواً ، ولكنه مزيج فى كتب «شارل»^(١) مورا «السياسية» .

[٥] شبه آخر مع فئة « العمل الفرنسى »^(٢) التى أمكن لشارل مورا أن يقول عنها إنها لم تكن حزباً ، ولكن مؤامرة . ألا تشبه حملات السيرباليين التأديبية شيطنة فئة « حزب الملك » ؟

[٦] هذه للملاحظات المأدبة أثارت هياجاً قوياً . على أن هذا الدفاع والمجموع كانا أبعد من أن يحلانى على الاقتناع ، بل جعلانى أستغرق فى الاعتقاد بأن السيربالية فقدت أهميتها فى الحاضر ، وربما كان ذلك مؤقتاً . وأشهد حقاً أن أ أكثرية للدافعين عنها اختاريون^(٣) . وهم يحلون منها ظاهرة حقاقية ذات أهمية عظمى ، ومسلكاً « يقتدى به » . وهل يعتقدون أن السيربالية لو كانت لا تزال حية ، كانت ستقبل أن تضع توابل « فرويد » على النزعة العقلية السمجة لدى السيد « فرديناند »^(٤) ألكيه ؟ وفى الواقع كانت السيربالية ضحية الثالثة

(١) Charles Maurras ، انظر ماشى ص ٢٨٨ .

(٢) Action Française جماعة سياسية تأسست عام ١٨٩٩ ، دعت أولاً إلى وحدة الاتجاه الوطنى ، وزعمت أنها جمهورية ، ولكنها سرعان ما أعلنت أنها ملكية ، وتحملت منذ عام ١٩٠٨ إلى شبه عصابت ملكية تسمى نفسها Camelots du roi أو حزب الملك .

(٣) Éclectiques أى الذين يختارون ما يريدون من كل مذنب من المذاهب دون أن يسلكوا بواحد منها .

(٤) Fernand Alquié أستاذ فى السوربون ، له بحوث فلسفية كثيرة موضوعها « العقلية » الكلاسيكية ، و « ديكاوت » ، وله كتاب : « النزعة الإنسانية السيربالية » والنزعة الإنسانية الوجودية ؟ وأخيراً : « فلسفة السيربالية » . والكتاب الأخير ظهر عام ١٩٥٥ .

التي طالما كالت ضدما ؛ فجالات : « يوميات أدبية » و « الينبوع »
و « لافوتتين » و « ملحق الطرق » بمثابة جيوب المدة التي لا تنى عن هضم
السيرالية . ولو أمكن لشخص مثل « دينو » أن يقرأ عام ١٩٣٠ : هذه الأسطر
للسيد « كلود مورياك » وهو شاب من شباب الجمهورية الرابعة الذين يعملون على
ذوبان للذاهب الفكرية بعضها في بعض في قوله : « يحارب الإنسان الإنسان ،
دون علم بأنه يجب أن تتحقق — أولاً — جبهة مشتركة من جميع العقول ضد
بعض المدرجات العقلية الضيقة الزائفة التي تخص الإنسان . ولكن هذا هو
ما تعرفه السيرالية ، وتنادى به منذ عشرين عاماً . وبوصفها مشروعاً من
مشروعات المعرفة ، تطالب بأنه يجب التجديد في كل شيء فيما يخص الطرق
التقليدية للتفكير والإحساس » ؛ يقول : لو أنه قرأ ذلك لاحقاً ، يقينا ، قائلاً :
السيرالية لم تكن « مشروع معرفة » فقد كانت تستشهد ، خاصة ، بحملة
« ماركس » الشهيرة : « نحن لا نريد فهم العالم ، ولكن نريد تغييره » ؛ ولم تُرد
السيرالية قط هذه « الجبهة المشتركة للعقول » التي تعيد إلينا الذكرى الحلوحة للحشود
الشمسية الفرنسية . وخلافاً لهذا التفاؤل الذي لا يخلو من الحق ، أكدت السيرالية
دائماً تبعيتها الصارمة للرقابة الداخلية وللاضطهاد ؛ ولو كانت فيها جبهة مشتركة من
جميع العقول (حل أن التمييز بالعقول في صيغة الجمع ما أقل ملاءمته للسيرالية ١١)
لأبنت بعد الثورة ؛ وفي عهد ازدهارها ، لم تكن لتسمح أن يعكف الناس عليها

(١) Gazette des Lettres

(٢) Fontaine

(٣) Garrefour

(٤) Robert Desnos (١٩٠٠ — ١٩٤٤) ، هامو غرلسي مات في مسكون

تشيكوسلوفاكيا ، وعبر عن حياته في شعره .

هكذا ليفهموها . فقد كانت — شأنها في ذلك شأن الحزب الشيوعي — تدّعي أن كل من ليسوا معها كليّةً وبلا استثناء فهم ضدها . قبل تفهم السيريلية اليوم الحيلة التي اتخذت منها موضوعاً لها ؟ ولتوضيحها ، سأكشف ، إذن ، عن أن « جورج باتاي » — قبل أن يخبر علانية « ميرلورنتي »^(١) بأنه يسحب من أجلنا مقالته — أخيره عن غرضه في التحول عن مذهبه . وأتذكّر صرح هذا البطل السيريالي : « ألوم » بريتون ، أكبر اللوم ، ولكن يجب أن نتحدّد ضد الشيوعية . وهذا كاف . وأعتقد أنني أقدر السيريلية حين أعود إلى عهد حياتها للشبوبة وأناقش قصدها ، أكثر مما أفكرها حين أحاول تمثيلها عن مداراة . وحقاً لا تتلام السيريلية كثيراً مع ذوق ، لأنها — ككل الأحزاب الاستبدادية — تؤكد استدامة نظراتها ، لتتخفى — وراء ذلك — تغيير نظراتها تغيراً مستمراً ، ولهذا لا تحب هي أبداً أن يرجع للمرء إلى تصريحاتها السالفة . وكثير من النصوص التي أجدها اليوم في فهرس للعرض السيريالي الذي عنوانه : « السيريلية عام ١٩٤٧ » — وهي نصوص اعتدتها رؤساء الحركة — أقرب إلى التزعة الاختيارية^(٢) الوديمة لدى السيد « كلود مورياك » منها إلى صنوف التمرد الحادة للسيريلية الأولى . وهذه ، مثلاً ، بضعة أسطر للسيد « باستور » Pastoureaux : « التجربة السياسية للسيريلية ، تلك التجزئة التي جعلتها تدور حول الحزب الشيوعي نحو عشرة أعوام ، لها نتيجتها الواضحة كل الوضوح . ومحاولة الاستمرار فيها بمثابة الانحصار في قياس من أقيسة الإحراج حدّاه : فسأدها أوضاع

(١) Merleau-Ponty من الفلاسفة المعاصرين ، وأستاذ في السربون ، وله أهماء ناس

في الوجودية .

(٢) أي أن يختار للمرء من بين المناهج الفلسفية المختلفة ، دون التزام برائحتها .

تأثيرها . وفي هذه التجربة مناقضة للبواث التي دفعت السيرالية فيما مضى إلى شروعاتها في عمل سياسي . وهذه البواث مطالب مباشرة في ميدان الفكر ، وعلى الأخص في ميدان الأخلاق ، بقدر ما هي متابعة للبحث عن الناية البعيدة ، وهي التحرير الكامل للإنسان ، ثم متابعة الحزب الشيوعي في الطريق الذي التزم به من مؤازرة الطبقات . على أنه من الواضح أن السياسة التي يمكن أن تكون أساساً لتحقيق آمال الطبقة العاملة ، ليست هي ما يدعونه سياسة المعارضة اليسارية للحزب الشيوعي ، ولا سياسة الفئات الصغيرة القوضية

فالسيرالية — التي حدثت ما تقوم به من دور في المطالبة بإصلاحات لا حصر لها في ميدان الفكر ، وعلى الأخص الإصلاحات الخلقية — لم يعد يمكنها أن تنشأ تأثيراً لها عن طريق المشاركة في عمل سياسي غير خلقي بالضرورة ، كما لا يمكنها — ما لم تتخل عن تحرير الإنسان بوصفه غايتها التي تسمى للوصول إليها — أن تشترك في عمل سياسي لا أثر له بالضرورة ، لأنها تحترم المبادئ التي تقدر أنه ليس لها أن تتجاوزها . فالسيرالية ، إذن ، متطوية على نفسها . ولا تزال تتجه جهودها إلى الوصول لنفس النايات ، وإلى تسهيل تحرير الإنسان ، ولكن بطرق أخرى . (وتوجد نصوص أخرى مشابهة ، وحتى بعض جهل متواردة على نفس المنوال في هذا المرجع : « مقاطعة افتتاحية » Rupture Inaugurale ، وهو تصريح لجماعة السيرالية في فرنسا في ٢١ من يونيو عام ١٩٤٧ ص ٨ — ١١) .

وفي هذا التصريح ، يلحظ للمرء ملاحظة عابرة هذه الكلمة : « إصلاح » ، كما يلحظ اللجوء غير للأولف من جانبهم إلى الأخلاق . وهل لنا أن نقرأ يوماً صحيفة دورية عنوانها : « السيرالية في خدمة الإصلاح » ؟ ولكن النص الذي أوردناه يؤكد ، بخاصة ، مقاطعة السيرالية للماركسية ؛ ومفهوم الآن أنه يمكن

التأثير في البنية^(١) العليا في المجتمع دون تغيير في البنية الدنيا^(٢) الاقتصادية .
 سيريالية « خلقية » و « إصلاحية » تريد حصر عملها في تغيير المذاهب الفكرية :
 هذا ما يمت في المرء شعوراً بالثألية على نحو خطير . وبقى لنا تحديد « الوسائل
 الأخرى » التي يحدوثنا عنها . هل ستتحقق السيريالية بقوائم جديدة للقيم ؟ وهل
 ستنتج مذهباً فكرياً جديداً ؟ كلا ؛ إذ السيريالية تصرفهما « في نشدان
 مقاصدها الدائمة ، من انتقاص المدنية للمسيحية ، والتمهيد لسيطرة النظرة العامة
 الفلسفية^(٣) كما هي عند الألمان » . ويرى المرء أن المراد هنا هو السلبية . وللمدنية
 الغربية — في اعتراف « باستورو » نفسه — مدنية مختصرة ؛ تهددها حرب
 فسيحة ، كل منها هو دفن هذه المدنية ؛ ويطلب عصرنا مذهباً فكرياً جديداً
 يتيح للإنسان أن يحيا ، ولكن السيريالية ستدأب على مهاجمة مرحلة الحضارة
 المسيحية في العقيدة الكاثوليكية ، على حسب ماسنها القديس « توما »^(٤) .
 وكيف تستطاع مهاجمتها ؟ أبحرهم عام ١٩٤٧ الذي هو بمثابة قطع من الحلوى
 سمران ما تذوب بالامتصاص ؟ أولى أن نعود إلى السيريالية الحقيقية ، كما تتردى
 في هذه المؤلفات : « مطلع النهار »^(٥) و « نادجا »^(٦) و « الأواني
 المستطرفة »^(٧) .

(١) و(٢) من أسس فلسفة الواقعية الاشتراكية توهم تأثير البنية الدنيا في البنية العليا في
 المجتمع ، بحيث تكون الثانية بمثابة انعكاس للأولى ، ولهذا أثره في أديهم وهدم ، ولد شرحنا
 آراءهم وهدمناها في كتابنا : للدخول إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٣٧٨ — ٣٨٨ .

(٣) Weltanschauung .

(٤) Thomas D'Aquin (١٢٢٥ — ١٢٧٤) كانت فلسفته الدينية أساساً

كاثوليكية .

(٥) و(٦) و(٧) هي من مؤلفات « أندريه برژون » وعنوانها بالفرنسية على الترتيب :

Les Vases Communicants ، (١٩٣٤) Point du Jour ، (١٩٣٨) Nadja ،

(١٩٣٢) .

ويؤكد « ألكيه » و « ماكس بول فوشيه » تأكيداً قاطعاً أن السيربالية محاولة للتحرير . وعلى حسب أقوالها يراد منها تأكيد حقوق الكلية الإنسانية ، بدون استثناء ، حتى اللاشعور ، والحلم ، والجنس ، والخيال . وأنا على وفاق تام معهما ؛ وهذا ما أرادته السيربالية ، وفي هذا حقاً تبين عظمة مشروعها . على أن علينا أن نلاحظ أن فكرة الكلية تتم من عصر خاص ، فهي الفكرة التي أثارت النزعة النازية ، والنزعة الماركسية ، وتثير اليوم النزعة « الوجودية » . وبقينا ، علينا أن نمود إلى « هيجل » بوصفه مصدراً لكل هذه الجهود . غير أني أتبين — في جلاء — تناقضاً خطيراً في أصل السيربالية : وإذا استعملتُ لفظ « هيجل » أقول إن هذه الحركة كانت تحتوي على الإدراك العقلي لمعنى الكلية (وهو ما يستخلص في وضوح من هذه الكلمة الشهيرة التي قالها « أندريه بريتون » : الحرية في لون الإنسان) . ولكن هذه الحركة حققت هذا الإدراك على نحو آخر في بياناتها المذهبية للقروعة . وحقاً : كلية الإنسان — بالضرورة — تركيبية ، بمعنى أنها الوحدة المضوية الجملة لكل مقوماته الثانوية . فالتحرير الذي يهدف إلى أن يكون كلياً يجب أن يبدأ بمعرفة الإنسان معرفة كلية (ولا أبحث الآن في بيان ما إذا كان هذا ممكناً ، فمعلوم أني مقتنع بذلك تمام الاقتناع) . ولا يدل هذا على أن علينا أن نعرف — ابتداءً — كل للمضمون النظري للحقيقة الإنسانية ، ولا على أنه يمكننا تحصيل تلك المعرفة ؛ ولكنه يدل على أنه يمكننا أن نتوصل إلى الوقوف على ذات أنفسنا في الوحدة — الجلية المهيقة مما — سلوكنا وعواطفنا وأحلامنا ، والسيربالية — لأنها عمدة عهد معين — تضيق ، ابتداءً ، من الخلفات المضادة للنزعة التركيبية : فنبداً أولاً بالسلبية التحليلية التي تمارس تأثيرها على الحقيقة في شئون الحياة اليومية . وقد كتب « هيجل » في الشك قائلاً : يصبح الفكر فكراً كاملاً حين يُفنى « الموجود — في —

العالم » ، يفنيه في التنوع المتعدد لتمييزاته ، وحين تصبح سلبية الشعور بالذات الحرة — في داخل التمدد في أشكال الحياة — سلبية واقعية . والشك يناظر تحقيق هذا الشعور كما يناظر الموقف السلبي بإزاء الوجود المتحقق في صورة الغير ؛ إنه ، إذن ، يناظر الرغبة والعمل » (راجع كتاب ظاهريات الروح ، ترجمة هيپوليت ، ص ١٧٢) . وكذلك الحال فيما يبدو في النشاط السيرىلى ، إنه نزول الروح السلبية إلى العمل : فسلية الشك تصير عينية ؛ قطع السكر التي اخترعها « دى شان » مثل المنضلة في شكل دُثْب ، كلاهما حمل من الأعمال ، أى هى على وجه الدقة المدم عينياً الصادر عن جهد للأشياء التي لا يهدمها الشك إلا قولاً . وأقول مثل ذلك فيما يخص الرغبة ، فهي مُقوم من المقومات الجوهرية للحب السيرىلى ، ومعلوم أنها رغبة استهلاك وتدمير . وفي ذلك نرى الطريق الذي تسلكه السيرىالية ، وأنه يشبه — على وجه الدقة — تجسيدات الوعي التي تحدث عنه « هيغل » في فلسفته ؛ فالتحليل البرجوازي هدم مثالى للعالم ، بالمفهوم ؛ ومسلك الكتاب المعتدلين يستحق الاسم الذي سمي به هيغل الرواقية حين قال : « ليست هى إلا تصوراً عقلياً للسلبية ؛ فهي ترتفع فوق هذه الحياة مثل وعى السيد » . وعلى النقيض من ذلك السيرىالية التي « تنفذ في هذه الحياة مثل وعى العبد » . وهذه هى قيمتها يقيناً ، ومن ثمَّ ، دون أدنى شك ، يمكنها أن تزعم الاتصال بوعي العامل الذي يشعر بحرقه في العمل . غير أن العامل يهدم لينبئ : فباجتنائه للشجرة يعمل الخشب والوتد . فيعلم ، إذن ، وجهى الحرية التي هى السلبية البقاء . والسيرىالية ، باستمارتها طريقها من التحليل البرجوازي ، تمكس هذه الطريقة : فبدلاً من المدم لأجل البناء ، تبني هى لأجل المدم . فالبناء عندها مُستلَب دائماً ، فهو يذيب نفسه في طريقة التآية منها الإهلاك . على أنه ، بما أن البناء حقيقى والمدم رمزى ، يمكن ، أيضاً ، أن

يذكر الموضوع السيريالى مباشرة على أنه غاية نفسه . فهو — على حسب توجه الانتباه إليه — « مُكسَّرٌ رُخَامٍ » أو معارضة في ماهية السكر . ويبدو للموضوع السيريالى — بالضرورة — ذا ألوان مختلفة ، لأنه يصور النظام الإنسانى معكوساً ؛ وبصفته هذه ، يحتوى فى نفسه على تقيضه هو . وهذا هو ما يتيح لمن يقوم بتكوينه أن يزعم أنه ، فى وقت مما ، يهدم الحقيقى ويخلق — شعرياً — شيئاً فوق الحقيقة فيما وراء الحقيقة . وفى الواقع ، حين يتم تكوين الشيء السيرىالى على هذا النحو يصبح شيئاً من العالم بين أشياء أخرى ، أو يصبح لاشئ سوى الدلالة الملبورة لهدم الممكن للعالم . و « الذنب — المنفضة » فى المرض السيرىالى الأخير ، مجهود للتوفيق بين الأمرين المتناقضين لكى يسرى فى أجسادنا شعور مبهم من طبيعة الخشب ، بقدر ما هو كذلك معارضة مزدوجة ، فهو معارضة الحى لما لا حياة فيه ، ومعارضة ما لا حياة فيه للحى . ومجهود السيرىالين معصور فى تقديم هذين الوجهين من إلتناجهم فى نفس حركة واحدة ؛ ولكنها يعوزها التركيب : ذلك أن هؤلاء المؤلفين لا يريدونه ؛ ويناسبهم تقديم الحركتين الخالقتين كأنهما مذاجان فى وحدة جوهرية ، وكأن كل واحدة منهما هى الجوهرية فى نفس الوقت ، مما لا يمحطنا نخرج من التناقض . ولا شك أنهم قد حصلوا على النتيجة المتوقعة : فالشئ المخلوق المهذوم يثير توتراً فى فكر المشاهد له ، وهذا التوتر هو — على وجه الدقة — الحركة الخالقة السيرىالية : فالشئ المملطى مهذوم بالمجادلة الباطنة ، ولكن الجدال نفسه والهدم كلاماً موضوع جدال ، بدوره ، من جانب الطابع الرضى ، ومن جانب الوجود الآتى العينى للخلق . ولكن هذا التقلب اللونى المزعج الذى يتسم به الحال ليس شيئاً فى حقيقة الأمر ، وقصاره أن يكون فجوة بين حدى التناقض يستحيل ملؤها . والقصد هنا إثارة النخط — كما عرفه بودلير — إثارة فنية ، دون أن يوجد لدينا بينان ولا عيان عن شئ جديد ، ولا أى فهم مادى ، ولا أى فهم لمضمون ، ولكنه شعور

فكرى نظرى خالص هو تجاوز ودعوة وفراغ . وسأطبق أيضاً على السيرالية
تعبير هيجل فى الشك : قائلا (فى « السيرالية » يقوم الوعى حقاً بالتجربة من نفسه
بوصفه وحيماً متناقضاً مع دخيلة نفسه) . وعلى الأقل ، هل سيأخذ فى الدوران
حول نفسه ليقوم بعملية تحول فلسفية ؟ وهل الموضوع السيرالى ستكون له القيمة
العملية المينية التى لقرض القائل بالجنى الخيىث [ديكارت] ؟ ولكن هنا يتدخل
وهم سيرالى ثان : فقد وُحِت أن السيرالية ترفض الثانية كما ترفض حرية الإرادة .
وحبها العميق للمادية قادها إلى النزعة للمادية (لأن للمادية هى موضوع صنوف
هذهما وعماده العميق الجوانب) . فهى ، إذن ، لا تلبث مباشرة أن تستر هذا
الزعم الذى اكتشفته لحظة ، فتعطي التناقض قواماً جوهرياً ؛ فلم يعد قصدهم هو
توتر الذاتية ، ولكن توتر تركيب موضوعى للعالم . اقرأ « الأوائى المستطرفة »^(١) ،
فالعنوان مثل النص يدلان على انعدام التأمل انعداماً مؤسفاً ؛ فالحلم واليقظة آيتان
مستطرتان ، ومعنى هذا هو الخلط بينهما ، فهما مد وجزر بدون وحدة تركيبة .
وأفهم جيداً أنه يقال لى : ولكن هذه الوحدة التركيبية مطلوب أن تُصنع ؛
وهذه ، على وجه الدقة ، هى الغاية التى تقصد إليها السيرالية . ويقول أيضاً
« أرباميرى »^(٢) : « تبدأ السيرالية من الحقائق للتميزة للشعور واللاشعور ،
وتتجه نحو تركيب هذه للكمونات » . مفهوم ؛ ولكن بأى شئ تقصد إلى
القيام به ؟ ما هى أداة التأمل ؟ ففؤية مجموعة جنيت تدور كلها حول شجرة
يقطين (حتى لو كان هذا ممكناً ، وهو ما أشك فيه) هو خلط الحلم بالحقيقة ،
وليس هذا توحيداً لها فى شكل جديد يذم فى ذات نفسه عناصر الحلم وعناصر
الحقيقة مع تحويرها وتجاوزها . وفى الحقيقة ، نحن دائماً فى منطقة الجذال :

(١) انظر هامش ص ٣٣٣ .

(٢) Arpad Mészai

فالقبطية حقيقية ، مدعجة بالعالم الحقيقي كله ، تمارض هذه الجنيات الشاحبات
التي تجرى على جسدنا ؛ والجنيات ، على العكس ، تمارض هذه الشجرة للتسلقة .
ويبقى الرعى شاهداً وحيداً لهذا الهدم للتبادل ، وملافئاً وحيداً ؛ ولكنه
لا اعتداد به . ونحن نرسم أو نجسم بالنحت أحلامنا ، فالنوم هو الذى تنتهمه
اليقظة : فالشيء المريب قد أمسك به فى وضوح الأنوار الكهربائية ، ووضع فى
حجرة مقفلة ، فى وسط أشياء أخرى ، على مترين وعشرة سنتيمترات من جدار ،
وعلى ثلاثة أمتار وخمسة عشر سنتيمتراً من جدار آخر . فيصبح شيئاً من العالم
بوصفه حقيقةً وضيقاً ، ولا يغفل من العالم إلا بوصفه سلبية محضة (وأنظر هنا
بنظرة السيراليين من حيث افتراض اعترافهم بأن طبيعة الصورة كطبيعة
الإدراك ، وينبئ أنه لا مجال أبداً هنا لمناقشة ما إذا كان السيراليون يفكرون
كما أنكر أن الطبيعيين متميزان أصلاً) . وهكذا يكون الإنسان السيرالى
إضافة أو خطأ ، ولكنه لا يكون أبداً تركيباً . وليس من باب الصدفة أن يكون
هؤلاء المؤلفون مدينين لتحليل النفس . فهو يتخضم ، على وجه الدقة ، تحت اسم
« المقعد النفسية » بنموذج لهذه التأويلات للتناقض ، المتكاثرة ، التى ليس بينها
تلاؤم ، والتى يستعملونها فى كل مكان . وحققاً هذه « المقعد النفسية » موجودة .
ولكن الذى لم يلاحظ حق الملاحظة هو أنها لا يمكن أن توجد إلا على أساس
حقيقة تركيبية معطاة من قبل . وهكذا يكون الإنسان الكلى — عند السيرالية —
هو الجملة التامة لكل هذه المظاهر . ونحن أعوزتهم الفكرة التركيبية نظموها
حواجز التضاد ؛ فهذا الهرج الشاق من الوجود واللاوجود كان يمكن أن يكشف
عن الذاتية ، كما رجعت أنواع التضاد فى عالم الحس بأفلاطون إلى الصور العقلية ؛
ولكن جحودهم للذاتية قد حول الإنسان إلى مجرد منزل مسكون ؛ وفى هذا
الرواق القفل الغامض — الذى هو الشعور بالنسبة لم — تبدو وتخفى أشياء تهدم

نفسها بنفسها ، تشبه الأشياء شبحاً صارماً ، تدخل عن طريق المينين أو من الباب الخلفي . وتدوى أصوات ضخمة بدون أجسام ، شبيهة بالصوت الذى نعى إليه « بان »^(١) . وهذه المجموعة الشاذة تثير فى القهن الواقعية الأمريكية أيضاً أكثر مما تثير للمادية . وبعد هذا ، لأجل الاستماضة عن للوحدات التركيبية التى يقوم بعملها الوعى ، يحتفظون بنوع من الوحدة السحرية ، بطريق المشاركة ، وهى وحدة تظهر بدون ضابط ، ويسمونها : « الصدفة للوضعية »^(٢) . ولكن ليس ذلك سوى صورة مقالوبة للنشاط الإنسانى . فهم لا يحررون المجموعة ، ولكن يُحصونها . وثَمَّ السيرية حَقّاً : فهى إحصاء ، ولكنها ليست تحريراً ، لأنه ليس فيها شخص يراد تحريره ؛ وإنما يراد الصراع ضد ما تردت فيه بعض أفراد المجموعة الإنسانية من سقوط الحظوة . والسيرية حافلة بما هو جاهر ، جامد ؛ وبها رُعب من النشوء والولادات . فخلق عندها ليس هو أبداً صدوراً عن شيء آخر ، ولا انتقالاً من الإمكان إلى العمل ، ولا الحل بالقبح ؛ وإنما هو الانبجاس من الدم ، والظهور للفاجئ لشيء مكوّن كل التشكوين من المجموعة ؛ وفى حقيقة الأمر هو اكتشاف . فكيف تستطيع السيرية ، إذن ، أن تنقذ الإنسان من أشباح خوفه ؟ ربما تكون قد قتلت هذه الأشباح ، ولكنها قتلت الإنسان أيضاً . وسيقال : قد بقيت الرغبة ، وسيقال إن السيراليين أرادوا تحرير الرغبة الإنسانية ، ونادوا بأن الإنسان رغبة . ولكن هذا ليس

(١) Pan إله الفطمان والرعاة فى الأساطير اليونانية ، كان يظهر فى شكل نيس ، ويشترك فى أشكال أخرى كثيرة ، ويشير الرعب للفاجئ . ويحكى بلوتارخوس أنه فى عهد الإمبراطور الرومان تيريوس أقي حكم من عام ١٤ - ٣٧ بعد الميلاد ، ماتت سفينة نحو العالمى ، وسمع منها صوت هائل ينسب إليه « بان » ، وقد استغل هذه الأسطورة بعض المسيحيين فى دلائها على ميلاد الدين للمسيح .

(٢) انظر هامش ص ٢٢٠ من هذا الكتاب .

صحيحاً كل الصحة ؛ أولاً ، لأنهم أضفوا التحريم على باب كامل من الرغبات (الحب الشاذ ، والنقاص وما إليها) دون تبرير أى تبرير لهذا التحريم . ثم لأنهم رأوا مما يطابق بنفهم للذاتى ألا يملوا غيرهم الرغبة إلا بعنتجاتها ، كما يفعل ذلك أيضاً التحليل النفسى . وهكذا تكون الرغبة شيئاً ، ومجموعة . غير أنه ، بدلاً من الارتقاء من الأشياء (الأعمال التى أعوزها التحقيق ، والصبور . الرمزية اللحم وما إليها) إلى مصادرها القاتية (التى هى الرغبة فى منهاها الحقيقى) ، يبقى السيراليون جامدين فى نطاق الأشياء . وحقيقة الأمر أن الرغبة هينة ولا تهمهم فى ذاتها ، ثم إنها تقدم لنا الشرح العقلى لأنواع التناقض التى توضحها « المقد النفسية » ومنتجاتها . وما أقل ما يجد المرء من أشياء خد غامضة لدى « بريزون » فيما يخص اللاشعور والفريزة الجنسية . فالقى يثيره ليس هو الرغبة فى طبيعتها ، ولكن الرغبة المبلورة ، مما يمكننا أن نسميه مستعيرين بتعبير « يسر » . رموز اللذة فى العالم . فلم يكن قط ما أدهشنى — عند من خالطتهم من السيراليين ، والسيراليين سابقاً — هو جلال الرغبات ولا جلال الحرية . فقد عاشوا صنوفاً من العيش متواضعة وحافلة بالمحرمات ، فأنواع المنف للنفرة قلوبهم تمحلنا على التكسير فى التقلصات غير الإرادية التى تعترى من تحبطه الشيطان من المس أكثر مما تمحلنا على التفكير فى عمل منظم ، على أن هذه التقلصات مشدودة بمخاطيف « المقد النفسية » . وفيما يخص تحرير الرغبة ، بدا لى دائماً أن كبار كلاب الحراسة فى عصر النهضة ، وحتى الرومانتيكيين ، قاموا بمجهود أكثر من جهود السيراليين . وسيقال : إن السيراليين ، على الأقل ، شعراء عظام . هنئاً ؛ وهذا مجال تقام . وقد صرح بعض السذج أنى « ضد الشعراء » أو « ضد الشعر » . تعبیر أحق ، لا يبادل فى الحق إلا القول بأنى ضد الهواء أو ضد الماء . وعلى النقيض من ذلك ، أعترف بأعلى صوتى أن السيرالية هى الحركة الشعرية الوحيدة

في النصف الأول من القرن العشرين ؛ بل أذهب في اعترافى إلى القول بأن السيربالية ساعدت ، في ناحية من نواحيها ، على تحرير الإنسان ؛ ولكن الذى تحرره ليس هو الرغبة ، ولا كلية الإنسان ، ولكن الذى تحرره إنما هو الخيال المحض . وإذن ، على وجه الثقة ، من السبيل التوفيق بين العمل والأمر الخيالى المحض . وأجد اعترافاً مؤثراً بذلك لدى سبريالى من عام ١٩٤٧ يبدو أن اسمه ^(١) يهدد للاعتماد في صدقه اعتقاداً كاملاً :

« يجب أن أعترف (وربما لا أكون وحيداً بين من لا يسترصون في أسر) بأنه توجد فجوة بين شعورى بالتمرد ، وحقيقة حياتى ، ثم مجالات الحرب الشريرة التى أباشرها ، والتى يماوننى على مباشرتها كتب هؤلاء الذين هم أصدقاؤى . وبالرغم منهم ، وبالرغم منى ، قلما أعرف كيف أعيش .

« واللاجوء إلى الأمر الخيالى لنقد الحالة الاجتماعية ، والاحتجاج ، وتعجل التاريخ ، ألا يستهدف ذلك كله لخطر هلمه للجسور التى تصلنا — فى وقت معاً — بالحقيقة وبالآخرين ؟ وأعرف أنه لا يمكن قبول التساؤل عن قيام حرية لإنسان وحده » . (لايف بونفوا ، فى مقاله : الجود فى الحياة ، فى : « السيربالية عام ١٩٤٧ » ص ٦٨) .

ولكن فيما بين الحربين ، كانت السيربالية تتحدث بلهجة أخرى مختلفة جداً . وقد هاجمت شيئاً آخر بما كتبته سابقاً : فحين كان السيرباليون يوقنون ببيانات سياسية ، ويقدمون للقضاء من لم يبقوا أوفياء لموقفهم من جاعتهم ، ويحددون طريقة للعمل الاجتماعى ، ويدخلون فى الحزب الشيوعى ، ويخرجون منه فى ضجيج ، ويقربون من « تروتسكى » ، ويهتمون بتحديد وضعهم تجاه روسيا السوفيتية ، كان عسيراً على أن أعتقد أنهم كانوا يفكرون فى العمل

(١) لأن اسمه كما سيذكر بعد هو Bornefoy ومناه حسن التية .

بوصفهم شعراء . وقد يحاب عن هذا بأن الإنسان وحدة ، وأنه لا يقسم إلى
سياسي وشاعر . وأظن موافقاً على هذا القول ، بل أضيف إليه أني أجد من الراحة
في الاعتراف به أكثر من بعض مؤلفين يحملون من الشر فتاجاً من منتجات
الآلية ، في حين يحملون من السياسة مجهود فكر واع . على أن هذا القول
— بدءً — حقيقة مبتذلة ، صحيحة وزائفة معاً ، ككل الحقائق والابتذالات .
لأنه إذا كان الإنسان هو هو ، وإذا كان له طابعه — أينما يوجد — من ناحية
من نواحي صفاته ، فلا يدل هذا أبداً على أن نواحي نشاطه واحدة . وإذا كانت
هذه الأنواع من النشاط تستقيم استعمال الفكر ، فلا يصح أن نستنتج من هذا
أنها تستعمله بنفس الطريقة . كما لا يصح كذلك أن يكون في نجاح نشاط منها
ما يبرر إخفاق أنواع النشاط الأخرى . على أنه هل يفكر امرؤ أنه يتلقى
السيراليين حين يقول لهم إنهم يباشرون أمور السياسة بوصفهم شعراء ؟ وعلى
الرغم من ذلك ، من الجائز لكاتب — يريد أن يكشف عن وحدة حياته
وعمله — أن يبين ، في نظرية له ، اتفاق أهداف شعره وعمله . ولكن هذه
النظرية لا يمكن أن تكون إلا شراً . ويوجد نثر سيريالي ، وهو وحده الذي
درسته في الصفحات التي يرمونها بالإلهم . غير أن السيريالية لا يمكن فهمها ؛ فهي
مثل « بروتيه »^(١) ؛ تارة تبدو كأنها ملتزمة تمام الالتزام بالحقيقة والصراع
والحياة . وإذا طولبت بحساب التزامها أخذت تصبح أنها شعر خالص وأن
الآخرين يقتلون ، وأنهم لا يفهمون شيئاً في الشعر . وهذا ما تدل عليه هذه
الأخصوصة التي يعرفها كل الناس ، ولكنها غنية الدلالة : كتب « أراجون » قصيدة

(١) Proteo ، له من آلهة البحر في الأساطير اليونانية ، ابن لبيثون ، ورث عن
أبيه القدرة على التغير بما يقع ، ولما كان كثيراً ما يسأل عما سيقم ، ولكن يهرب من يسأله
كان يتشكل في صور كثيرة كلما أراد .

اتضح أنها خضت على جريمة اغتيال ، وبدأ البحث عن الآثم ، وأنداك أكدت الجامعة السريالية كلها علانية عدم مسئولية الشاعر : فإن ما ينتج عن « الآلية » لا يمكن أن يكون كالمقاصد للدبرة . وعلى الرغم من ذلك كان واضحاً لكل من مارس الكتابة الآلية أن قصيدة « أراجون » كانت من نوع آخر يختلف عن « الآلية » كل الاختلاف ؛ وإذا رجلٌ يتفض غصباً مملناً في عبارات عنيفة واضحة موت الجاني ، وإذا الجاني يترصع ، ولجأة لا يجد شيئاً أمامه سوى شاعر يستيقظ ويفرك عينيه ، ويدعش من أن يلام على أحلام . وهذا هو الذى قد حدث : قد حاولتُ القيام ببحث في النقد لواقع الحقيقة « السريالية » في إجمالها بوصفها التزاماً في العالم ، في حدود ما حاول السرياليون توضيح دلالتها في الفن . ويحيوننى أنى أسبب الشعراء ، وأجد قيمة ما أضافوه من « حصيلة » إلى الحياة الباطنة . ولكنهم في عاقبة الأمر يسفرون من الحياة الباطنة ، فقد كانوا يريدون أن يفجروها ، وأن يحطموا الحواجز بين الناق والموضوعى ، وأن يصنعوا « الثورة » بجانب طبقات العمال .

ولنتختم قولنا بأن السريالية تدخل في فترة انطواء ، وتقاطع للاركنية والحزب الشيوعى . وتريد أن تنقض حجراً حجراً بنيران العقيدة الكاثوليكية . كما سنبا القديس « توما » . حسن جداً . ولكنى أسأل : أى جمهور يحسبون أنهم سيصلون إليه ؟ وبعبارة أخرى : فى أية نفوس يحسبون أنهم يمزجون للدينية البرتية ؟ قد قالت السريالية ، وكررت قولها ، إنها لا تستطيع أن تؤثر مباشرة فى العمال ، وإنهم ليسوا — بمد — فى مستوى التأثيرها . والواقع تصورها . فكم من العمال دخلوا معرض عام ١٩٤٧ ؟ وعلى هيض ذلك ، كم من البرجوازيين ؟ وهكذا ، لا يمكن أن يكون مقصدها إلا خلياً : هو أن يدمروا فى عقول البرجوازيين الأساطير الأخيرة للسيحية التى لا زالت فيها . وهذا ما أردت أن أقدم الدليل عليه .

[٧] التي تكون خصائصها — على الأخص — منذ مائة سنة ، بسبب سوء التفاهم الذي يفصلهم من الجمهور ويكرههم على أن يبتوا ، هم أنفسهم ، في سمات موهبتهم .

[٨] أكد « بريفو » ، أكثر من مرة ، تجاوبه مع النزعة الأبيقورية ، ولكننا الأبيقورية^(١) التي راجعها وأصلها « ألان فورنييه »^(٢) .

[٩] إذنا لم أتحادث سابقاً عن « مالرو » ولا عن « سانت إكزوبيري » ، فذلك لأنهم ينتمون إلى جيلنا . وقد كتبوا قبلنا ، ولعلهم أكبر قليلاً في السن . ولكن ، حين احتجنا — لكي نكتشف أنفسنا — إلى الضرورة الملزمة والحقيقة الفيزيقية لنوع من الصراع ، كان للأول [مالرو] الفضل الرحب في الاعتراف — منذ كتابه الأول — بأننا كنا في حرب ، كما كان له نفس الفضل في خلق أدب حرب ، في حين كان السيراليون ، وحق « دريو » يكرسون جهدهم في أدب سلم ؛ وأما الثاني [سانت إكزوبيري] فإنه عارض الذاتية وهدوء التأمل السلبي الذي أسلفنا ، وعرف كيف يرسم صورة تقريبية فيها السمات الكبرى لأدب العمل والأداة . وسأشرح ، فيما بعد ، أنه رائد أدب بناء يتجه إلى أن يحل محل أدب الاستهلاك . وسيرى القارئ — في نهاية هذا الفصل — أن الموضوعات الأساسية لأدب اليوم وفلسفة اليوم هي الحرب والبناء ، والبطولة ، والخلق ، والعمل ، والتملك والوجود . وجين أقول : « نحن » ، أعتقد ، نتيجة

(١) *Epicurisme* أو النزعة الأبيقورية ، في اللغة المادية يراد بها نزعة الشخص إلى حب اللذات والراحة والحياة البهيجة ، مع ما يتبع ذلك من اللطف والافتنان في اختيار أنواع الحياة . وهذا الذي نسجه إلى « أبيقور » خطأ في واقع الأمر ، لأن أبيقور كان يدعو إلى الحقيقة إلى الجسد والقتلعة والصرامة ، ولكنه خطأ شائع منذ الرومانيين .

(٢) انظر هامش ص ٥٥ .

ذلك ، أنه يمكن أيضاً أن أقول إنى أتحدث عنها ^(١) .

[١٠] ماذا يفعل « كايو » و « مالرو » و « كوستلر » و « روسيه » ^(٢) سوى أدب مواقف متطرفة ؟ فالخلوقات التى يصورونها فى أدبهم إما فى قوة السلطة وإما فى السجن الانفرادى [الزنانات] فى عشية الغد الذى سيلقون فيه حتفهم . وأحداث الحياة للألوفة هى التعذيب واركاب القتل ، وحروب ، واقلاب حكومات ، وعمل ثورى ، وإلقاء قذائف ، ومذابح .

[١١] مفهوم طبيعى أن بعض الفعائر أغنى من بعضها الآخر ، وأقوى عياناً ، وأشد تسليحاً بالنسبة للتحليل أو التركيب ، بل إن لبعضها قوة التنبؤ ، وبعضها فى خير وضع للكشف عن عقبي الأمور سلفاً ، إما لأن فى يديها بعض أوراق اللعب ، وإما لأنها قادرة على اكتشاف أفق أوسع . ولكن هذه الفروق لاحقة ، وبطل تقويم الحاضر والمستقبل القريب تخميناً .

وبالنسبة لنا أيضاً ، لا تظهر الحادثة إلا من خلال الذاتيات . ولكن مصدر تمايلها أنها تتجاوز هذه الذاتيات ، لأنها تمتد خلالها ، وتكشف لكل منها عن طابع مختلف لنفسها ولذاتية . وهكذا تكون مسألتنا الفنية هى الشور على نوع من الانسجام لصنوف الوعى يفتح لنا بيان تمسدد أبعاد الحادثة . وفوق ذلك ، بتخليفنا عن تخيل راوية يعرف كل شىء ، تحملنا التهمة فى وجوب حذف الوسطاء بين القارئ وبين ذاتيات شخصياتنا الميرة عن وجهات نظرها ؛ ويراد بذلك إدخال هذا القارئ فى أنواع الوعى كما يدخل فى طاحونة ، بل يجب أن يطابق القارئ كل واحدة من هذه الذاتيات بالتتابع . وهكذا تملأنا من « جيمس جويس » البحث عن نوع ثان من الواقعية : هو الواقعية الخام لذاتية بدون

(١) أى من « سانت إكزيرى » و « مالرو » .

(٢) David Rousset كاتب فرنسى معاصر ، يعنى فى قصصه تصوير للقوانين الأساسية للجنس الحديث ، فى طوامره الجنينة المفسدة ، وفى مأساته التى يجسدها الإنسان الحديث وخاصة فى فترة الحرب للنازية ، ومن كتبه : « عالم السكرات » و « أيام موتا » .

وساطة ولا مسافة ، مما يجزنا إلى إقرار واقعية ثلاثة هي الواقعية الزمنية . فإذا نحن غمرنا القارىء ، دون وساطة ، في نوع من الشعور ، وإذا نحن أنكرنا عليه كل طريق للتطليق فوق هذا الشعور ؛ آنذاك لا بد من فرض زمن هذا الشعور عليه دون حذف لبعد من أبعاده . فإذا جمعت ستة أشهر في صحيفة ، فإن القارىء يثب خارج كتابي . وهذا المظهر الأخير للواقعية يثير صعوبات لم يصل إلى حلها واحد منا ، وربما تكون هي على الأخص غير قابلة للحل ، لأنه ليس يمكننا ولا مرجواً تعديد جميع القصص بحكاية يوم واحد . وحتى لو سلمنا بذلك ، تبقى مسألة أخرى ، هي أن إثثار تخصيص كتاب بأربع وعشرين ساعة بدلاً من ساعة واحدة ، أو ساعة بدلاً من دقيقة ، يستلزم تدخل اللؤلؤ ، كما يستلزم اختياراً متعاليًا . وآفذاك ، يجب تنظية هذا الاختيار بوسائل فنية محضة ، هي تأليف مظاهر خادعة ، وهي الكذب فنيًا كي يكون المرء به صادقًا ، كما هو شأن الفن دائماً .

[١٢] من وجهة النظر هذه ، تكون الموضوعية المطلقة — أى الحكاية بضمير الغائب التي تقدم لنا الأشخاص بوساطة سلوكهم وأقوالهم ، بدون شرح ، وبدون جولات في حياتهم الباطنة ، مع الاحتفاظ بالنظام التاريخي الدقيق للأحداث — مساوية تمام المساواة للذاتية المطلقة . وبقينا ، يمكن أن يزعم المرء — منطقيًا — أن نحم ، على الأقل ، وعيا شاهدًا ، هو وعي القارىء . ولكن في الحقيقة ، ينسى القارىء رؤية نفسه حين يرى ، وتحفظ القصة — بالنسبة له — ببراعة كبراءة غابة هنراء ، تنبت أشجارها بعيدة عن كل الأنظار .

[١٣] تساءلت أحيانًا : لماذا كان الألمان يبقون علينا ، وهم الذين كانت لديهم مائة وسيلة لمعرفة أسماء أعضاء « لجنة الكتاب الوطنية » . وقد كنا ، بالنسبة لهم أيضًا ، محض مستهلكين . ولكن هذا التقدم في معاملتنا مكسوس .

القصد هنا : فانتشار صفنا كان محدوداً جداً ؛ فلرأى أنهم قيسوا على « إوار »^(١) ؟ أو على « موريلك » ، لكان ذلك أكثر شؤماً على سياسة التعاون للزعومة من خطر تركهما يهيمسان بالحرية . وربما كان قد فضل رجال (الجيستار) تركيز جهودهم على القوات الخفية وعلى رجال المقاومة ، لأنهم كانوا يضيئون ذرعاً بما يأتي هؤلاء من أعمال هدم حقيقية أكثر من ضيقهم بسليبتا المجردة . ولا شك أنهم قيسوا على « جاك ديكور » وأعلموه رمياً بالرصاص ، ولكنه لم يكن — بعد — معروفاً في تلك الفترة .

[١٤] انظر ، على الأخص قصة : « أرض الرجال »^(٢) .

[١٥] مثل « همنجواي » ، مثلاً في قصته : « لمن تدق الأجراس »^(٣) .

[١٦] على أنه لا يصح أن نبالغ . فقد تحسن موقف الكاتب بعامه . ولكن هذا التحسن ، على الأخص ، وكما سنرى ، كان بوسائل خارجة عن نطاق الأدب (المذاع ودار الخيالة والصحافة) لم تكن لدى كاتب الماضي ، ومن لا يستطيع ألا يريد اللجوء إلى هذه الوسائل ، عليه أن يمارس مهنة ثانية أو يعيش في الضيق : يقول « جوليان بلان » (مقالة عنوانها : شكايه كاتب ، في جريدة الكفاح Combat ، في ٣٧ — ٤ — ١٩٤٧) : « من أندر النادر أن أجد قهوة أشربها ، أو أن أجد من لقائف الدخان ما يكفيني . وغداً لن أضع زبداً على ما آكل من خبز ، والفوسفور الذي يعوزني يتكلف نفقات باهظة عند الصيدليين ... منذ عام ١٩٤٣ ، أجريت لي خمس عمليات خطيرة . وستجري لي

(١) Paul Eluard (١٨٩٥ — ١٩٥٢) من أرق شعراء فرنسا وأعظمهم ، بدأ سيمالياً ، ثم انفصل عن هذه الجماعة — وله دواوين شعر كثيرة ، منها : « الواجب والقلبي » (١٩١٧) و « عاصفة الألم » (١٩٢٦) و « الحقيقة الباهرة » (١٩٣٢) و « الأبدى الحرة » (١٩٣٧) .

(٢) انظر هامش ص ٢٦٩ من هذا الكتاب .

(٣) من قصة الكاتب « لورنس همنجواي » ، والقصة مترجمة إلى العربية .

عملية سادسة أخطر منها في هذه الأيام . ولأنى كاتب ، لست عن يجوزون امتيازات الضمان الاجتماعى . ولى امرأة وطفل ... ولا تذكرنى الحكومة بخير إلا لتطلب منى ضرائب فادحة على حقوق التافهة فى التأليف ... وعلى أن أبذل مساعى لتخفيض نفقات المستشفى ... وأين « جمعية رجال الأدب » و « صندوق ادخار الآداب » ؟ الجمعية الأولى تدعم مساعى ، أما الثانية فقد أهذى إلى فى الشهر الأخير أربعة آلاف فرنك ... لنمر بذلك عابرين .

[١٧] ولكن باستثناء « الكتاب » الكاثوليكيين طبعاً . أما المزعومون كتاباً شيوعيين ، فسأحدث عنهم فيما بعد .

[١٨] لا أجد صعوبة فى قبول الوصف الماركسى للقلق « الوجودى » ، حين يعدونه ظاهرة عصرية وطبقية . وعندى أن الوجودية — تشفى فى شكلها الحاضر — عن محلل البرجوازية ، وأصلها برجوازى . ولكن إذا استطاع هذا التحلل كشف مظاهر الحال الإنسانية وجعل بعض أنواع العيان الميتافيزيقية ممكنة ، فلن يدل هذا على أن ذلك العيان وذلك الكشف من أوهام الوعى البرجوازى ، أو على أنها من التصورات الأسطورية للموقف .

[١٩] إنما انضم العامل إلى الحزب الشيوعى تحت ضغط الظروف . فهو أقل استحقاقاً للريية ، لأن إمكانيات اختياره محصورة فى أضيق حدودها .

[٢٠] فى الأدب الشيوعى فى فرنسا لا أجد إلا كاتباً واحداً ذا وجهة صحيحة ، وليس من المصادفة أنه يكتب عن النباتات أو حصى الشيطان .

[٢١] قد حملوا الناس على قراءة « هوجو » ؛ وفى فترة أحدث ، نشروا أعمال « جيونو »^(١) الأدبية فى بعض القرى .

(١) Jean Glonq من كتاب القصة والسرحة الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٨٩٥ وفى بعض قصصه وصف حياة الرعاة والحياة القبطية والضرية الجميلة ، وفى بعضها الآخر ضيق الحياة المدنية ووصف مأساتها ، وخاصة أيام الحرب . ومن قصصه : « الراية » (١٩٢٩) =

[٢٢] أستنتى محاولة «بريشو» ومعاصره الخفيفة . وقد تحدثت عنها سابقاً .
 [٢٣] هذا التناقض موجود في كل مكان ، وبخاصة في الصداقة الشيوعية . فقد كان « نيزان » له كثير من الأصدقاء ؛ فأين هم ؟ إن الذين أحس بحوم بحرارة الحب ينتمون إلى الحزب الشيوعي ، وهم الذين يشتلون في الحملة عليه . وأما الذين ظلوا أوفياء له فليسوا من الحزب . ذلك أن جماعة « ستالين » ، بما لها من سلطة الحرمان ، لا تزال تتدخل في الحب والصداقة ، في حين مما من علاقات شخص بشخص .

[٢٤] وفكرة الحرية ؟ إن أصناف النقد للذهلة التي يوجهونها للوجودية تدل على أن القوم لم يمدوا يفهمون من الحرية شيئاً . أهدأ خلطهم ؟ هذا هو « حزب الحرية الجمهورى » ، ضد الديمقراطية ، ضد الاشتراكية ، يميند في أعضائه قداماء الفاشيين وقداماء الغلاة في التعاون مع العدو ، وقداماء أعضاء القوة للتعاون مع الألمان من الحزب الاشتراكي الفرنسي ؛ وعلى الرغم من ذلك يسمى نفسه « حزب الحرية الجمهورى » . فإذا كنتَ ضده فأنت ، إذن ، ضد الحرية . ولكن الشيوعيين أيضاً يصرحون بأنهم في جانب الحرية ، ولكنها الحرية كلها عند « هيجل » ، أى افتراض الضرورة ؛ وكذلك السيرباليون الذين هم جيريون . قال ليربوما شاب عديم القنطة : بعد مسرحيتك : (« الباب ») التي تحدثت فيها حديثاً لا عيب فيه عن حرية « أورستس » ، خُنت — أنت — نفسك وخفتنا بكتاباتك : « الوجود والعدم » ، كما خفتنا يا خفاك في تأسيس نزعة إنسانية جبرية ومادية . قد فهمت ما أراد أن يقول : ذلك أن المادية تخلص الإنسان من أساطيره . فهي تحرير ،

= و «الطبع الكبير» في حرب ١٩١٤-١٩١٨ ، صدرت عام ١٩٣١ - و «جنس اللدبية فوق الطبع» في حوادث الكوليا عام ١٩٤٨ - ومسرحيته الرعبية : « نازر الحب » (١٩٣١) أى الزارع .

وهذا ما أريد ، ولكنها تحرير لأجل الاستبعاد كل الاستبعاد أيضاً . على أنه منذ عام ١٧٦٠ كان من المستعمرين الأمر يكتفين من دافعوا عن الرق باسم الحرية : فإذا أراد للمستعمر المواطن الرائد أن يشتري شخصاً أسود ، أليس هو حراً ؟ وبعد أن يشتريه ، أليس حراً في استخدامه ؟ والحجة باقية ، ففي عام ١٩٤٧ ، يرفض مالك حوض السباحة قبول دخول قائد يهودى ، ويطل من أبطال الحرب . ويكتب القائد في الصحف يشكو . وتنتشر الصحف احتجاجه ، ثم تعقب عليه : « عجيبة بلاد أمريكا ، فصاحب الحوض كان حراً في رفض دخول يهودى فيه . ولكن اليهودى ، وهو من مواطنى الولايات المتحدة ، كان حراً في احتجاجه في الصحف . والصحف الحرة ، كما هو معلوم ، تذكر — دون تحيز — وجهى النظر . وبعد ؛ فكل الأمر يكتفين أحرار » . والعائق الوحيد هو أن تستعمل كلمة « الحرية » مشتملة على هذه اللاماتى المختلفة كل الاختلاف — ومائة غيرها — دون اعتقاد بوجود الإخبار سلفاً بالمعنى الذى يصفونه عليها في كل حالة .

[٢٥] لأنها — شأنها شأن الروح — من نوع ما سميته في مكان آخر : « الكلية المساوية الكلية » [الكلية الجزئية] .

[٢٦] يبدولى أن قصة « الطاعون » ^(١) التى ظهرت حديثاً لأليير كامو مثل طيب لهذه الحركة الموحدة التى تذيب — فى الوحدة العضوية لأسطورة واحدة — كثيراً من الموضوعات النقدية والبناءة .

(١) La Peste قصة أليير كامو (١٩١٣ — ١٩٦٠) ظهرت عام ١٩٤٧ ، ومى فى ظاهرها السطحي وصف رائج لمدينة أسيت بالطاعون ، ووراء هذا الظاهر معان عميقة ، فيمكن أن تكون تصويراً لحياة الفرنسيين أيام احتلال الألمان لبلادهم ، وأعمق من هذا أن تكون رمزاً لوقف الإنسان فى المجتمعات الحديثة ، وهذا الموقف بدوره متعمد للماتى . وقد حولها مؤلفها إلى مسرحية بعنوان : « حالة الحصار » ، صدرت عام ١٩٤٨ .

فهرس

الصفحة	الموضوع
١-٥	مقدمة المترجم
١	مقدمة المؤلف
٣	الفصل الأول : ما الكتابة ؟
٣٩	تعليقات المؤلف على الفصل الأول
٤٥	الفصل الثاني : لماذا نكتب ؟
٧٩	تعليقات المؤلف على الفصل الثاني
٨٠	الفصل الثالث : لمن نكتب ؟
١٨٥	تعليقات المؤلف على الفصل الثالث
١٩٢	الفصل الرابع : موقف الكاتب عام ١٩٤٧
٣٢٨	تعليقات المؤلف على الفصل الرابع

مكتبة الانجمل والمصنعة
١٦٥ شارع محمد زريق بالقاهرة

٦٠

الطبعة الثالثة ١٦ و ١٧ شارع ضريح سعد بالقاهرة